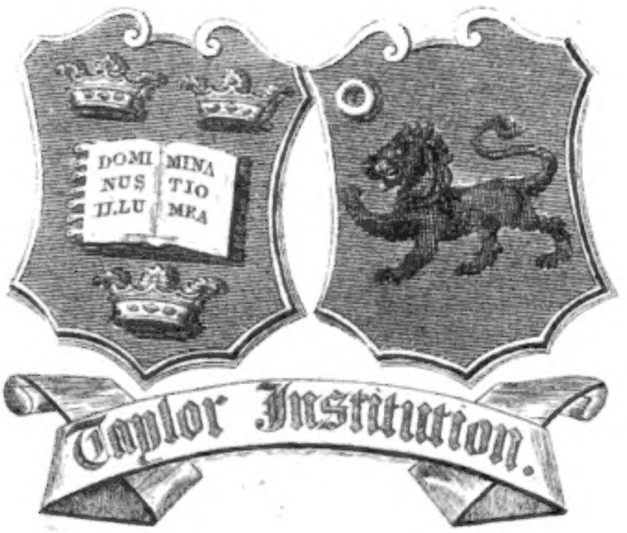
SHAKSPERE-STUDIEN: BD. WILL. SHAKSPERE'S DRAMEN VON 1601 BIS ZUM...

Hermann Freiherr von Friesen

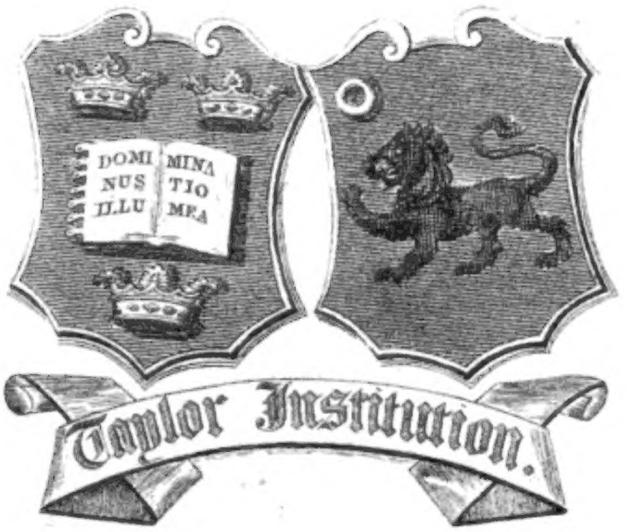
Digitized by Google

J 47. d. 15 d



Digitized by Google

J 47. d. 15 d



Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Shakſpere-Studien.

Von

Herm. Freih. von Frieſen.

Dritter Band.

Will. Shakſpere's Dramen

von 1601 bis zum Schluſſe ſeiner Laufbahn.

Wien, 1876.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Univerſitätsbuchhändler.

Digitized by Google

Will. Shakspere's

Dramen

von 1601 bis zum Schlusse seiner Laufbahn.

Von

Herm. Freih. von Friesen.

Wien, 1876.
Wilhelm Braumüller
k. k. Hof- und Universitätsbuchhändler.

Digitized by Google

Das Recht der Ueberſetzung iſt vorbehalten.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Einleitung.

Shakspere und das englische Drama nach 1601 3

Erstes Buch.

W. Shakspere's größte Tragödien.

1. Hamlet, Prinz von Dänemark 45
2. König Lear 73
3. Othello 107
4. Macbeth 144

Zweites Buch.

W. Shakspere's Römerdramen.

Einleitung 177
1. Julius Cäsar 197
2. Antonius und Cleopatra 224
3. Coriolanus 259

Drittes Buch.

W. Shakspere's Heinrich VIII.

und die Schauspiele:

Troilus und Cressida. Maaß für Maaß. Timon von Athen. Pericles.

1. Heinrich VIII. 291
2. Troilus und Cressida 344
3. Maaß für Maaß 376
4. Timon von Athen. Pericles 401

Digitized by Google

Viertes Buch.

W. Shakſpere's letzte Märchendramen:

Cymbeline. Das Wintermärchen. Der Sturm.

Seite

Einleitung 431
1. Cymbeline 451
2. Das Wintermärchen 482
3. Der Sturm 508

W. Shakſpere's Dramen

von

1601 bis zum Schluſſe ſeiner Laufbahn.

Einleitung.

Shakspere und das englische Drama nach 1601.

P. P.

Sie werden kaum meiner Erinnerung bedürfen, um mit mir darin übereinzustimmen, daß wir mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts eine Periode betreten, welche sich nicht blos hinsichtlich Shakspere's Schöpfungen, sondern auch in Bezug auf die allgemeine Geschichte der dramatischen Poesie von den letzten 15 bis 20 Jahren wesentlich unterscheidet. Um mit den Aeußerlichkeiten zu beginnen, müssen wir der völlig veränderten Stellung gedenken, welche Shakspere um 1601 und in den folgenden Jahren im Vergleiche zu seinem ersten Auftreten in London einnahm. Wenn auch von den Berichten über seine gedrückten und fast erniedrigenden Verhältnisse bei dem Beginne seines Londoner Aufenthaltes das Wenigste wahr und sicher das Meiste übertrieben ist, so muß doch seine damalige Stellung zur Bühne und zur Welt für problematisch gehalten werden. Dagegen sehen wir ihn schon gegen das Ende des 16. Jahrhunderts in der Möglichkeit, den Vermögensumständen seiner Familie aufzuhelfen. Die Erhebung seines Vaters aus dem Stande eines yeoman in den eines gentleman mit einem von der Königin ihm verliehenen Wappenschilde ist unvereinbar mit dem Verfalle von

John Shakspere's Vermögen, wovon die Biographen Williams aus seinen Jugendjahren bald mit mehr, bald mit minderer Glaubwürdigkeit zu erzählen wissen. Ueberdieß belehren uns urkundliche Beweise über Shakspere's ansehnliche Erwerbungen von Grundbesitz in seiner Vaterstadt. Indem er sie in den nächstfolgenden Jahren bedeutend vermehrte, können wir seiner Absicht gewiß sein, sich daselbst für sein gereiftes Alter einen festen und behaglichen Wohnsitz zu schaffen. Damit gewinnt die Vermuthung mehr Raum, daß sein Aufenthalt in London nur für die Zeit dauernd war, in welcher seine Theilnahme an den beiden Theatern von Blackfriars und dem Globe ihn nothwendig machte; dagegen mag er die, vielleicht schon immer alljährlich wiederholten Besuche in Stratford noch länger als früher ausgedehnt haben. Daß er eine Wohnung und möglicher Weise ein eigenes Haus in Southwark besaß, steht dem nicht entgegen. Ueber seinen Ruf als, Dichter und Dramatiker sind wir durch die Zeugnisse Fr. Meres', Weevers und Anderer versichert. Auch können wir darnach mittelbar auf denselben schließen, daß speculirende Buchhändler sich seines Namens zur Veröffentlichung nicht blos ächter Dramen, sondern auch solcher Dichtungen bedienten, die ihm nur der Meinung nach zugesprochen wurden. Daneben genoß er nach glaubhaften Nachrichten und schriftlichen Zeugnissen eine hohe Achtung bei seinen Mitbürgern. Wenn auch an den Anecdoten von einer besonderen Gunstbezeugung der Königin Elisabeth und an der Sage, daß ihn König Jacob I. nach der Aufführung der Tragödie Macbeth mit einem eigenhändigen Schreiben begnadigt habe, Manches abzurechnen ist, so steht doch, nach der bis zu einer gewissen Zeit fortdauernden Bevorzugung seiner Dramen bei den Aufführungen am Königl. Hofe, seine Anerkennung und Würdigung an demselben fest. Alles das zusammengenommen haben wir uns also denselben William Shakspere, dessen Jugend und

ersten Schritte in London man noch bis vor Kurzem so sehr als möglich im Lichte der tiefsten Niedrigkeit darzustellen liebte, als einen Mann zu denken, der, so weit es seine bürgerliche Stellung erlaubte, mit Ehren geschmückt und außerdem im Stande war, mit Hülfe seiner Renten aus der Theilhaberschaft an zwei besuchten Theatern und aus seinen Grundstücken ein sorgenfreies und selbst wohlhäbiges Leben zu führen. Das Letzte scheint auch kurz nach dem Jahre 1603, von welcher Zeit an er wahrscheinlich nicht mehr auf der Bühne auftrat, und noch bestimmter der Fall gewesen zu sein, als er sich, wie man annimmt, um 1611 von der Theilnahme an der Verwaltung der beiden bekannten Schauspielhäuser nach seiner Vaterstadt zurückzog. Daß diese günstige Veränderung seiner persönlichen Verhältnisse, selbst abgesehen von der mit den Jahren vorgeschrittenen Reife des Geistes, auf seine poetischen Productionen nicht ohne Einfluß geblieben sein könne, bedarf kaum der Erwähnung. Nur flüchtig lassen Sie mich daran erinnern, daß es auch mir nicht leicht werden würde, die Ausdrücke von wechselnden und widersprechenden, ja, wenn Sie wollen, unstäten und gereizten Empfindungen, aus denen seine Sonette entsprungen sein mögen, mit denjenigen Anschauungen zu vereinigen, von denen wir, nach Anleitung der im 17. Jahrhundert entstandenen Dramen, annehmen dürfen, daß sie sein poetisches Gemüth erfüllten und leiteten. Allein um uns über die Beziehung klar zu werden, in welcher der Charakter von Shakspere's Schöpfungen aus der letzten Periode zu seinen persönlichen Verhältnissen sowohl als zu den Umständen seiner Zeit steht, müssen wir um wenige Jahre zurückblicken.

Es giebt, nach meiner schwachen Ansicht, nur wenige Perioden in der Geschichte der dramatischen Literatur, welcher Nation es auch sei, wo sich das anziehende und zugleich verwirrende Schauspiel eines lebendigen und fast überreizten

Strebens auf dem Felde der Dramatik eben so wie während der letzten 20 bis 25 Jahre des 16. Jahrhunderts in England unseren Augen darbietet. Fast alle größeren Werke über Shakspere haben von der unglaublichen Menge der Schauspielhäuser, welche in London nur in den Jahren zwischen 1570 und 1599 neu entstanden, so viel gesprochen, daß Sie von mir die Aufzählung derselben nicht erwarten werden. Um einen Vergleich zwischen der Begierde nach theatralischen Vorstellungen in damaliger Zeit mit den gegenwärtigen Bedürfnissen anzustellen, genügt es daran zu erinnern, daß die Ausdehnung und Bevölkerung der Hauptstadt Englands im 16. Jahrhundert kaum den sechsten bis fünften Theil des Maßes und der Zahl erreichte, zu welcher heutiges Tages London an Umfang und an Volksmenge angestiegen ist. Und doch genügten die elf Schauspielhäuser, von denen P. Collier*) bis zum Jahre 1599 mit Aufführung ihrer Namen berichtet, noch nicht dem Bedürfniß. Wenn auch hier und da ein älterer Bau niedergerissen wurde, so entstand an seiner Stelle meistentheils ein anderer von größerem Umfange und außerdem wurden nach 1600 noch mehrere neue aufgeführt. Es war der schaulustigen Menge auch nicht genug an dem, was ihnen die Schauspieler von Profession boten. In der Geschichte der Bühne begegnen wir Beispielen, wo außerdem noch Gesellschaften von Bürgern oder Lehrlingen ein Haus mietheten, um als Dilettanten Vorstellungen zu geben.**) Die früher schon erwähnte bedeutende Menge von

*) P. Collier history of dram. poetry and Annals of the stage. Vol. I. p. 343.

**) Dieß war der Fall mit der Aufführung des Stückes The hog has lost his pearl von Nath. Field durch Lehrlinge 1613; wegen des anzüglichen Inhalts, der den Lordmayor betraf, wurde die Aufführung von den Sheriffs gewaltsam sistirt; jenes geschah, als in demselben Jahre einige Bürger W. Smith's Hector of Germany aufführten. P. C. a. a. O. S. 384.

Schauspielern wird dadurch von selbst erklärlich. Noch natürlicher scheint es, daß dem Bedürfniß dieser vielen Bühnen nur durch eine große Anzahl von Dichtern oder Schriftstellern genügt werden konnte. Um die Spuren davon zu verfolgen bietet uns das bekannte Tagebuch von Philipp Henslowe die willkommenste Gelegenheit. Die Befriedigung der Schaulust der Londoner Bevölkerung muß für einen Gegenstand ergiebigen Gewinnes gegolten haben, da dieser speculative Kopf, dessen geistige und wissenschaftliche Bildung viel zu untergeordnet gewesen zu sein scheint, um ihm im Entferntesten ein poetisches oder artistisches Interesse zuzutrauen, neben seinen Geschäften als Pfandleiher eine sichere Einnahme davon erwarten konnte, daß er den Schauspielern gewisse Garderobenstücke gegen geringe Vergütung lieh. Dann sehen wir ihn im Besitz mehrerer Schauspielhäuser zugleich. Bei deren Verwaltung unterstützte ihn der bekannte Schauspieler Edward Alleyn, der seine Stieftochter geheirathet hatte. In Verbindung mit ihm gewann dieser ein Vermögen von genügender Bedeutung, um das noch heute blühende Dulwich-College stiften zu können. Philipp Henslowe hatte nun also Veranlassung und Gelegenheit, solche dramatische Schriftsteller an sich zu ziehen, die aus dieser Beschäftigung, oft in Verbindung mit der Ausübung der dramatischen Kunst selbst, einen mehr oder minder dürftigen Gewinn zu ziehen suchten. Daher enthält denn auch das werthvolle, leider nicht mehr ganz vollständige Tagebuch Henslowe's, das schon von Malone benutzt, von P. Collier aber gewissenhafter durchforscht worden und nun durch die Shakspere-Society veröffentlicht ist, viele Nachweise über Vorschüsse auf bestellte oder versprochene Arbeiten und über Honorare für Lieferung neuer oder Umarbeitungen älterer Stücke. P. Collier*) giebt auf Grund desselben an, daß in

*) a. a. O. Vol. III. p. 105.

dem kurzen Zeitraume vom 19. Februar 1591 bis zum 14. Juli 1597 von den mit Philipp Henslowe in Verbindung ſtehenden Truppen des Lord Strange, des Lord Admirals, des Lord Chamberlaine und des Lord Pembroke 110 verſchiedene Stücke aufgeführt worden ſeien. Aus der nächſtfolgenden Periode zwiſchen dem Monat October 1597 und dem Monat Mai 1603 hat derſelbe gewiſſenhafte Forſcher die Titel von nicht weniger als 160 theils neuen, theils umgearbeiteten Stücken, die auf deſſen Bühnen aufgeführt worden ſind, nachgezählt. Bei dieſen Arbeiten waren nach urkundlichen Zeugniſſen über dreißig Schriftſteller*) betheiligt, die ſämmtlich für die Clienten und beziehendlich Schuldner des ſpeculativen Theaterunternehmers gelten können. Die Aelteren, wie Th. Kyd, Marlowe, R. Greene, Lily, Lodge u. A. ſind deshalb nicht mit genannt, weil Henslowe erſt um 1593 begann, die Namen zu den Titeln der Stücke hinzuzufügen. Denſelben Grund kann man dafür anführen, daß auch Shakſpere's Name in Henslowe's Aufzeichnungen nicht vorkommt. Denn wiewohl bis zu dieſem Termine die Truppe des Lord Chamberlaine zeitweilig auf Henslowe's Theater zu Newington geſpielt hat, ſcheint doch von da ab keine Verbindung zwiſchen Beiden ſtattgefunden zu haben. Hierüber hatte ſchon im Jahre 1586 die Königin Eliſabeth die Vorſteher der Paulskirche zu London angewieſen, in allen Cathedralen und Colleges von England und Wales fähige Knaben auszuwählen, um ſie in der Schauſpielkunſt zu unterrichten und für die Hofſpiele brauchbar zu machen. Dieſe Capellknaben bildeten die beſte Schule für die öffentlichen Schauſpiele.

Dieſe Umſtände, unter den Verehrern und Freunden Shakſpere's allſeitig bekannt, bedurften hier nur deshalb der

*) Drake giebt aus der Zeit zwiſchen 1580 bis zur Revolution eine Liſte von 44 dramatiſchen Schriftſtellern.

Wiedererwähnung, weil es mir beim Beginn dieſer neuen Periode wichtig iſt, einen flüchtigen Blick auf Shakſpere's Zeitgenoſſen zu werfen und die Frage kurz zu beſprechen, in welchem gegenſeitigen Verhältniſſe ſie zu ihm oder er zu ihnen geſtanden haben könne. Trotz der großen Verſchiedenheit, welche zwiſchen den meiſten und ſelbſt den ausgezeichneteren Schöpfungen unter dieſen gleichzeitigen Erſcheinungen und Shakſpere's Dramen beſteht, ſind doch gemeinſchaftliche Berührungspunkte unvermeidlich. Das Streben nach Mannichfaltigkeit der Stoffe, nach Neuheit in den Situationen und Begebenheiten, ſowie nach Lebhaftigkeit in der Handlung läßt ungeachtet der individuellen Kennzeichen eine allgemeine Verwandtſchaft erkennen. Bei dieſer Richtung lag die Begierde nach launenhaften, bis in das Abenteuerliche ſpielenden Erfindungen auf dem natürlichſten Wege. Die Dramatiker brauchten auch ihre Imagination zu dieſem Ende um ſo weniger anzuſpannen, als ihnen die Gegenwart ſchon genug Muſterbilder von der ſeltſamſten und ungewöhnlichſten Individualität darbot. Sowie ihnen Vieles wahrſcheinlich und möglich ſcheinen konnte, was uns jetzt den entgegengeſetzten Eindruck macht, ſo ſetzten ihnen auch die allgemeinen Anſichten über Anſtand und Sittlichkeit keine engen Grenzen. Auch konnten ſie nicht blos in dieſer Beziehung, ſondern auch hinſichtlich der erſchütternden Eindrücke von empörenden Verbrechen oder Laſtern und von grauſamen Bildern auf den Beifall einer Zuhörerſchaft rechnen, deren Nerven im Vergleich mit dem Theaterpublikum unſerer Zeit bedeutend ſtärker waren; wiewohl gerade in dieſer Beziehung, von Marlowe's Blutſcenen abwärts gerechnet, mit wenigen Ausnahmen eine Milderung bemerkbar iſt. Nur Webſter, der zwar erſt im Beginne des 17. Jahrhunderts auftritt, aber doch in Henslowe's Tagebuch ſchon erwähnt wird, ſcheint ſich in der Wiederherſtellung des Tones von Kyd und Marlowe gefallen zu haben. Dagegen ſind Allen mehr oder

weniger die schroffen Gegensätze in der Aufstellung von Charakterbildern sowohl als Situationen geläufig.

So weit können wir zwischen ihnen und Shakspere nur einen geringen Unterschied entdecken. Auch kommen Jene mit diesem in der größten Freiheit von System und Regel überein. Eben darin, daß Keiner von ihnen von den vor Marlowe's und Greene's Zeit benutzten classischen Mustern etwas wissen wollte, sondern fast Alle, Shakspere mit eingerechnet, ihre Stoffe aus der Romantik des Mittelalters, aus den italienischen, spanischen und französischen Novellen und Erzählungen, oder aus der fabelhaften sowohl als verbürgten Geschichte des Vaterlandes entnahmen und nur zuweilen sich ganz in die Gegenwart stellten, dürfen wir auf den entscheidenden Richterspruch des Geschmackes ihrer Zeit schließen. Insofern können auch diese zahlreichen und mannichfaltigen Erscheinungen theils zur Erläuterung, theils zur Entschuldigung Shakspere's gegen diejenigen empfindlichen Gemüther unserer Zeit dienen, welche an scheinbaren Ungeheuerlichkeiten in seinen Stücken Anstoß nehmen. Ich halte es daher, in Uebereinstimmung mit den gediegensten Kennern Shakspere's, für unentbehrlich zum erschöpfenden Urtheil über ihn, daß man von seinen Zeitgenossen eine möglichst ausgedehnte Kenntniß hat. Und es ist zu beklagen, daß das preiswürdige Werk P. Colliers über die englische Bühne und dramatische Poesie gerade in dieser Hinsicht am knappesten behandelt ist.

Wenn also auch eine mehr oder minder maaßgebende Beziehung zwischen Shakspere und diesen unmittelbaren Zeitgenossen unläugbar ist, so finden wir doch auch auffallende Gegensätze zwischen Beiden. Indem ich Ihnen davon spreche, kann es nicht meine Absicht sein, nur die allseitig anerkannte Erhabenheit Shakspere's über seine Mitarbeiter auf demselben Felde der Poesie an das Licht zu stellen. Vielmehr ist es mein Zweck, für Manches, was in seinen Arbeiten entweder

der allgemeinen Aufmerksamkeit entgeht, oder nur zufällig, gleich wie durch die Gunst eines genialen Griffes bedingt erscheint, auf dem Wege der Anschauung des Gegensatzes eine annähernde Erklärung zu finden. Im Allgemeinen ist nicht blos die derbere Natur des Stoffes, sondern auch die gröbere, ich möchte sagen, mehr hausbackene Behandlung in vielen dieser gleichzeitigen Stücke auffallend. Häufig sehen wir diese Dramatiker bis in die niedrigsten Sphären hinabsteigen. The roaring girl und das ehrenhafte Freudenmädchen,*) The honest whore, — Beides gemeinschaftliche Arbeiten von Middleton und Dekker, die von bedeutendem Talent zeugen — sind nur einzelne Beispiele von der Behandlung vieler anstößigen Stoffe. Da sich bei Shakspere niemals etwas Aehnliches findet, möchte man fragen, ob er vielleicht in seinen Theatern auf ein ganz anderes Publikum habe rechnen müssen. Daß zwischen den öffentlichen und den Privattheatern, abgesehen von allem Anderen, auch in Bezug auf die Besucher des einen und des anderen ein großer Unterschied bestand, spricht schon P. Collier vermuthungsweise aus. Nun galt aber doch das Globus-Theater, wenigstens von Anbeginn an, für ein öffentliches. Warum also sollte die Zuhörerschaft nicht von demselben Schlage und Geschmack, wie in den meisten anderen sein? Ich meine, wir sollten daraus auf ein bewußtes Streben nach größerer Reinheit schließen dürfen. Auch glaube ich aus den schon früher mehrmals erwähnten Gründen bestimmt dazu berechtigt zu sein. Unter allen Umständen wird man als Maaßstab des Urtheiles über ihn die unläugbare Thatsache gelten lassen müssen, daß die ihm vorzuwerfenden Anstößigkeiten für uns nur deswegen verletzend sind, weil sie der heutzutage herr-

*) Beide Stücke gehören zwar schon dem 17. Jahrhundert an, unterscheiden sich aber nur durch ihre talentvolle Ausführung von früheren.

schenden Convenienz widersprechen. Das gilt aber nicht von den gleichzeitigen Dramatikern, da diese am Sittlich-Aergerlichen ein cynisches Behagen finden. Ich glaube in seiner gegensätzlichen Stellung zu diesen Unarten einen wesentlichen Einfluß der untergeordneten Zeitgenossen auf seine Productionen bemerken zu dürfen. Ob man dagegen den Einwurf erheben wolle, daß darin nur ein Symptom seines feiner besaiteten Wesens zu erkennen sei, will ich dahingestellt sein lassen; nur müßte man dann auch von denjenigen Traditionen entschieden absehen, welche ihn bis zu seinem 22. Jahre in den gedrücktesten, ja fast gemeinsten Verhältnissen leben lassen. Denn was von diesen bis in das vorgerückte Jünglingsalter der Individualität aufgeprägt ist, wird um so weniger verwischt und ausgetilgt werden, wenn der Uebergang in Verhältnisse und Umgebungen stattfindet, wie wir uns die geselligen Zustände Londons im Jahre 1586 oder 1587 vorstellen müssen.

Nach den Aufzeichnungen Henslowe's darf man auf ein beiderseitiges dringendes Bedürfniß nach schneller Förderung neuer Productionen schließen. Denn den Theaterunternehmer oder Gläubiger trieben dazu die Forderungen des Publikums und auf seine Clienten oder Schuldner wirkte der Geldbedarf. Man kann daher von der häufigen Uebereilung in der Lösung der gegebenen oder selbstgewählten Aufgabe nicht überrascht sein. Wir wissen sogar von Genossenschaften, die sich zur gemeinschaftlichen Abfassung eines Drama's vereinigten. Munday, Day, Chettle, Drayton, auch die späteren Middleton, Rowley und mehrere Andere arbeiteten oft gemeinschaftlich an einem Stücke. Selbst Ben Jonson verband sich zu diesem Zwecke um 1603—4 mit Dekker und Marston zur Abfassung von Eastwardhoe. Auf den Wetteifer im hastigen Aufgreifen von überraschenden und absonderlichen Erscheinungen, sowie auf die willkürliche Zusammenstellung barocker Situationen

muß man unter ſolchen Umſtänden von Haus aus gefaßt ſein. An die Motivirung von dieſen und den Characterbildern darf man daher nicht überall einen allzu ſtrengen Maaßſtab anlegen. Auch von der künſtleriſchen Ausbildung der Sprache iſt nicht zu viel zu verlangen. Und doch muß man nach dieſen Vorderſätzen überraſcht ſein, daß wenigſtens im Einzelnen von Vielen Außerordentliches geleiſtet worden. Nicht blos, daß man dadurch eine Anſchauung von der jugendlichen Ueppigkeit der damaligen Zeit in der Erzeugung von vielen Talenten gewinnt. Man überzeugt ſich auch davon, wie ſehr die Vorſtellung von allen Lebenserſcheinungen im dramatiſchen Gewande mit den Gemüthern damaliger Zeit verwachſen ſein mußte. Man thut, wie ich meine, nicht Unrecht, wenn man dieſe ſchriftſtelleriſche Thätigkeit mit einem talentvollen Extemporiſiren vergleicht. Am ſtärkſten zeigte ſich in dieſer Hinſicht Thomas Heywood, deſſen erſtes Stück „Edward IV." in zwei Theilen ſchon 1590 erſchien, und der in ſeiner langen Laufbahn, bis in die Zeiten Carls I. hinein, nach eigenem Zeugniß über 200 Dramen verfaßte. Gleichwie uns von ſeinen Arbeiten nicht viel mehr als der zehnte Theil erhalten worden, ſo iſt begreiflicher Weiſe von den Schöpfungen der übrigen Autoren eine beträchtliche Maſſe verloren gegangen. Demungeachtet ſind die uns vorliegenden Ueberreſte noch überaus zahlreich und vollſtändig genügend, um uns von der damaligen Dramatik ein lebhaftes Bild zu geben. Zur Vervollſtändigung deſſelben iſt noch hinzuzufügen, daß, ungeachtet der ſchon gedachten Schwächen, ſich dennoch häufige Spuren von der Anlehnung an Shakſpere und ſeine Vorbilder nachweiſen laſſen. In der Nachahmung dieſer hervorragenden Erſcheinung ſind einzelne Stücke ſogar ſo weit gelungen, daß ſie von mehreren Kritikern eine Zeit lang Shakſpere zugeſchrieben wurden.

Ob nun Shakſpere durch dieſen Wetteifer zu einer

ähnlichen, so zu sagen, extemporisirenden Eile in seinen Compositionen ebenfalls hingerissen worden ist, möchte ich zwar in der Allgemeinheit bezweifeln. Man kann aber, wenn man auch von den beiden Veroneſen, als von einer ſeiner früheſten und daher am wenigſten gelungenen Arbeiten abſieht, möglicherweiſe geneigt ſein, die luſtigen Weiber von Windſor, der Widerſpänſtigen Zähmung und auch Viel Lärmen um Nichts für Schöpfungen anſehen, die unter dieſem Einfluß entſtanden ſind. Mindeſtens machen dieſe Dramen mehr als andere den Eindruck einer ſehr raſchen Ausführung. Doch je mehr ſie den Stempel der damaligen Bewegung tragen, um ſo mehr ſpringt an ihnen das Characteriſtiſche in die Augen, wodurch ſie ſich vor jenen Arbeiten auszeichnen. Indem man nach den Eigenthümlichkeiten Shakſpere's an den Erzeugniſſen ſeiner Zeitgenoſſen vergebens forſcht, kommt man, wie ich meine, erſt recht zu ihrer Erkenntniß, ſo wie denn oft ein Vorzug, der vermißt, oder ein Gewinn, der verloren wird, uns die Bedeutung und den Werth deſſelben erſt recht zur Würdigung bringt. Namentlich kann die harmoniſche Abrundung, durch welche ſich alle Schöpfungen Shakſpere's bald in höherem, bald in geringerem Grade auszeichnen, bei dem Gebahren der Meiſten unter ſeinen Zeitgenoſſen, ſelbſt wenn ihnen, von Talent und Einſicht unterſtützt, Einzelnes gelingt, nicht vollſtändig erreicht werden; und dieſer Vorzug iſt in der letzten Periode unſeres Dichters ſichtlich im Wachſen. Sie werden zwar mit manchen anderen Verehrern Shakſpere's in dieſer Hinſicht die inſtinctive Kraft und Leitung des großen Ingeniums geltend machen wollen, und ich bin weit entfernt, dieſelbe zu unterſchätzen. Doch halte ich die Frage hier erlaubt, ob nicht durch die obwaltenden Umſtände der Fleiß und die gewiſſenhafte Genauigkeit in der Ausführung mehr angeſpornt worden ſei, als es unter anderen Prämiſſen geſchehen ſein würde. Iſt die Meinung gegründet, daß Shakſpere damit

begonnen habe, ältere Stücke durch Verbesserungen und Zusätze für die Bühne neu zu bearbeiten, so sollte gerade darin ein Beitrag zu der Bejahung dieser Frage liegen. Denn ohne einen hohen Grad von natürlichem kritischen Tact würde eine solche Arbeit nicht von Erfolg gewesen sein. Auch können wir an einigen Beispielen, wo ihm nachweislich ausgeführte Vorarbeiten vorgelegen haben, diese Gabe genau beobachten. Bei eingehender Betrachtung seiner Dramen werden uns ferner einzelne Stellen nicht entgehen, welche die Bestimmung haben, den Leser oder Zuschauer in das Verständniß des Ganzen einzuführen. Die tiefsinnige Bedeutung derselben in Bezug auf die gegenseitigen Beziehungen der Gesinnungen, Leidenschaften und Handlungen der Personen zu ihrem Schicksale liegt zwar zu sehr zu Tage, um sie für zufällig zu halten. Doch wird Niemand, der von dem Wesen eines poetischen Anschauens, Denkens und Schaffens nur einigermaßen eine Vorstellung hat, dabei an eine überall bewußte Reflexion und Berechnung des Dichters denken. Auf der anderen Seite aber darf auch nicht vergessen werden, daß selbst die höchste Begabung in ihrer Ausbildung an reale Bedingungen gebunden ist. So kann ich mir vorstellen, daß die, auf dem Standpunkte einer talentvollen Mittelmäßigkeit stehen bleibende Menge anderer Dichter mit ihren Vorzügen und Erfolgen eben so wie mit ihren Schwächen und Mängeln mittelbar dazu beigetragen hat, Shakspere's Ingenium zu der höchsten Entfaltung zu bringen. An seiner hohen Meinung von der Bedeutung der Bühne läßt uns schon die bekannte und oft citirte Stelle aus Hamlet über ihren Beruf nicht zweifeln. Er wollte aber auch von seinem Publikum richtig verstanden sein. Das geht deutlich aus jener anderen Stelle hervor, wo er vor dem unberufenen Vordrängen des Narren warnt, damit nicht eine zum Verständniß des Ganzen unentbehrliche Stelle überhört werde. Wie dem auch sei, so gewähren doch

die besten Stücke Shakspere's, selbst da, wo er seiner Laune mit poetischem Uebermuthe den Zügel schießen läßt, das Bild eines harmonischen Ganzen. Dieses Ziel zu erstreben, geschweige denn zu erreichen, ist allerdings mit der oft talentvollen improvisirenden Weise seiner Zeitgenossen nicht vereinbar.

Mitten in die Herrschaft dieser Gewohnheit trat Ben Jonson mit seinen ersten Schritten auf der englischen Bühne zur Zeit des auslaufenden 16. Jahrhunderts als eine epochemachende Erscheinung ein. So weit mein schwaches Urtheil reicht, war kaum irgend ein dramatischer Schriftsteller mit einer ausgedehnteren classischen Bildung und einer erschöpfenderen Gelehrsamkeit ausgestattet. Nachdem sein Vater vor seiner Geburt (1574) gestorben, verbrachte er die ersten Jahre seiner Jugend im Hause eines Maurers zu London, dem seine Mutter in zweiter Ehe verheirathet war. Nach der Vorbereitung in Westminster-School studirte er nur kurze Zeit auf der Universität zu Cambridge; dann soll er seinem Stiefvater im Maurerhandwerke von Neuem beigestanden haben, worauf er Kriegsdienste in Flandern nahm, seinen soldatischen Muth dort bewährte und endlich mit kaum 20 Jahren sich der Bühne widmete. Unerachtet dieser Ungunst der Umstände, war er dennoch in einem Alter von kaum 22 Jahren fast aller classischen Schriftsteller Meister und konnte für einen der ausgezeichnetsten Schulgelehrten seiner Zeit gelten. Dabei besaß er einen überaus kräftigen Verstand; mit Hülfe eines ungewöhnlichen Scharfsinnes und einer seltenen Beobachtungsgabe blickte er den Schwächen seiner Zeit bis auf den Grund und stellte sie in seinen Dramen mit den reichen Mitteln seiner Erfindungsgabe und seines sprudelnden Witzes auf der Bühne zur Schau. Nach seinem eigenen Bekenntnisse kannte er für das Lustspiel, das im Grunde sein ausschließliches Feld war, kein höheres Muster

als das der classischen Vorbilder. So unternahm er denn gewissermaßen eine kühne Reaction gegen die Richtung, welcher sich seit 25 Jahren fast alle Bühnendichter unter dem Beifall der Bevölkerung ergeben hatten. Seine reagirende Thätigkeit richtete sich zugleich in so weit gegen die Form, als er seine Entwürfe auf eine erschöpfende Ueberlegung und Berechnung gründete und nicht gesonnen war, irgend etwas dem Zufalle der momentanen Inspiration zu überlassen. Sein erstes bekanntes Lustspiel Every man in his humour, im J. 1596 mit Beifall aufgeführt, legt davon Zeugniß ab. Von wesentlicher Bedeutung über die Stellung, die er als Dramatiker mit bewußter Absicht einzunehmen gedachte, ist das zum Prolog und zur Erläuterung eines späteren Stückes Every man out of his humour (1599) dienende Zwischenspiel. Indem Gifford*) sein erst genanntes Drama (Every man in his humour) als die erste regelrechte Comödie in englischer Sprache rühmt, sollte man zwar glauben, daß er für den Schöpfer der englischen Comödie zu halten sei. Doch wird es nothwendig sein, die Berechtigung dieser Aufstellung genau zu prüfen. Nur müssen wir zuvor einen flüchtigen Blick auf die damaligen öffentlichen Verhältnisse Englands und namentlich auf das Gebahren des königlichen Hofes gegenüber der Bühne und der dramatischen Kunst werfen. Denn damit hängt der Einfluß, den Ben Jonson auf die dramatische Kunst und Poesie seiner Zeit und Zukunft ausübte, innig zusammen.

Mit Ausnahme der Katastrophe des Grafen Essex, die auf die letzten Regierungsjahre der alternden Königin einen düstern Schatten warf, erfreute sich der Hof und die Bevölkerung zu London am Ende des 16. und am Beginne des 17. Jahrhunderts des Friedens und der behaglichen Ruhe nach großen und gefährlichen Krisen. Bei den Wechselfällen,

*) Works of B. Jonson, Mem. p. 61.

welchen die auswärtigen feindlichen Mächte Englands unterworfen worden, waren die religiösen Leidenschaften und ihre Gefahren für das Vaterland sowie für die Person der Königin mehr in den Hintergrund getreten; Umstände, welche dazu beitrugen, daß auch die dramatische Literatur sich allgemach mehr der Behandlung gegenwärtiger Zustände zuwendete oder zu deren Abspiegelung die wachsende Bekanntschaft mit italienischen, französischen und spanischen Novellen und Dramen benutzte. Wiewohl die Macht und der Einfluß der Puritaner im Stillen noch immer zunahm, waren doch ihrem oppositionellen Auftreten gegen die Regierung durch die Klugheit und Energie der Königin Schranken gesetzt. Vielleicht im Zusammenhange damit steht eine unterm 22. Juni 1600 erlassene Verordnung der Königin; denn möglicherweise hatte sie die Absicht, ihren überspannten Wünschen auf billige Weise entgegenzukommen. Sie ist für uns deswegen merkwürdig, weil aus ihrer Mißachtung Seitens der städtischen Behörde hervorgeht, daß in der Begünstigung der Bühne durch den Hof, sowie durch den Geheimen Rath und in der Verfolgung derselben durch Jene das umgekehrte Verhältniß gegen sonst eingetreten zu sein scheint. Während die Königin ausspricht, „daß die Aufführung von dramatischen Stücken (in sofern sie nicht an sich selbst von Uebel sind) mit guter Ordnung und Mäßigung in einem wohlregierten Staate zu dulden sei, und daß es J. M. selbst zuweilen gefalle, sie zu ihrem Vergnügen und ihrer Unterhaltung zu hören und zu sehen", wird zugleich die Zahl der Schauspielhäuser in London ausdrücklich auf zwei, nämlich Blackfriars und Fortune beschränkt. Demungeachtet liegt in wiederholten Erinnerungen, die bis zu Ende des Jahres 1601 erlassen wurden, die Gewißheit vor, daß nicht allein die Vorstellungen in mehreren anderen Häusern fortdauerten, sondern sogar neue entstanden. Auch sind meines Wissens die dramatischen Aufführungen im Globustheater

nicht unterbrochen worden. Wie auch dieſe Umſtände zu erklären ſein mögen*), ſo leuchtet doch daraus nicht nur das allgemeine nationale Bedürfniß nach dieſen Unterhaltungen, ſondern auch die Gewißheit ein, daß ſie weder mit der Gemeinde, noch mit dem Staate als ſolchem im Widerſpruche ſtanden.

Im Monat März 1603 war die Königin Eliſabeth verſchieden und Jacob I. auf den Thron gelangt. Schon unter dem 19. Mai deſſelben Jahres erließ der König eine Verordnung, in welcher die Bemühungen der Schauſpieler für die Unterhaltung „ſeiner geliebten Unterthanen ſowohl als für ſein eigenes Vergnügen" belobt und die Schauſpieler des Lord Chamberlain zu Dienern ſeiner Majeſtät erhoben wurden. Bald darauf nahmen auch die Königin Anna und der Prinz Heinrich von Wales andere Truppen in ihre Dienſte. Dagegen ſollte das Patronat einzelner Reichsbarone über Schauſpielergeſellſchaften wegfallen, doch blieben außer den Hoftruppen noch immer mehrere andere in Thätigkeit, wenngleich die früher bekannten Namen ihrer Protectoren nicht mehr genannt werden. Auch werden die Inſtitute der Capellknaben, als Schulen für die Schauſpielerkunſt, mit beſonderer Begünſtigung berückſichtigt. Sobald die im Jahre 1603 herrſchende Peſt nachließ, bekundete ſich bei wiederholten Gelegenheiten ſehr bald die Vorliebe des Hofes für theatraliſche Vorſtellungen mit einer verſchwenderiſchen Freigebigkeit. Die dramatiſchen Dichter und die Schauſpieler hatten alſo, wie es ſchien, goldene Tage zu erwarten. Auch Shakſpere hatte, wie wir ſehen werden, ſeinen Antheil an dieſem Gewinne, da mehrere ſeiner früheren und beſonders die ſpäteren Stücke mit wiederholtem Beifall bei Hof aufgeführt wurden.

Aber dieſe neue Aera brachte auch der gedeihlichen Blüthe der dramatiſchen Kunſt und Poeſie weſentlichen Schaden. Wir

*) Vgl. P. Collier a. a. O. Vol. I. p. 312—330.

ſehen in ihr das erſte Beiſpiel von den Nachtheilen, welche ihr daraus erwachſen, wenn ſie von der Befriedigung eines nationalen Bedürfniſſes zum Dienſte des Hofes und zur Beförderung ſeines Glanzes übergeht, mit anderen Worten, wenn die Nationalbühne in ein Hoftheater verwandelt wird. Von dieſem Zeitpunkte an datirt die Entſtehung oder mindeſtens die weitere Ausführung von einer neuen Art theatraliſcher Darſtellungen. Die prunkvollen Schauſtellungen (pageants), welche früher, beſonders auf öffentlichen Plätzen und Straßen, feſtliche Ereigniſſe mit allegoriſchen Bildern aus dem Bereiche der Mythologie zu feiern pflegten, fanden nun in Verbindung mit Maskenſpielen, wie ſie ſchon früher bei gewiſſen Veranlaſſungen üblich waren, ihre Heimath in den Räumen des königlichen Palaſtes. Hochzeiten, Geburtsfeſte, fürſtliche Beſuche, auch Tage von allgemein feſtlicher Bedeutung wurden dadurch verherrlicht, und nicht blos der größte Glanz, ſondern auch die reichſte Erfindſamkeit in poetiſcher und künſtleriſcher wie in mechaniſcher Hinſicht ward dabei entwickelt. Wie groß die Begierde des Hofes nach ſolchen Feſtſpielen war, geht unter Anderem aus dem Umſtande hervor, daß wenige Zeit nach dem betrübenden Hintritt des hoffnungsvollen Prinzen Heinrich von Wales (am 6. Novbr. 1612) ſchon am darauf folgenden 29. December die Ankunft des Churfürſten und Pfalzgrafen Friedrich, der die Prinzeſſin Eliſabeth heimzuführen im Begriff war, und ſeine Aufnahme in den Hoſenband-Orden, wenn auch nicht mit einer glänzenden Maske, ſo doch prunk- und geräuſchvoll gefeiert wurde. Von der verſchwenderiſchen Pracht, mit welcher die Masken ausgeſchmückt waren, legen die noch vorhandenen Rechnungen der Hofhaltung Zeugniß ab. Die verhältnißmäßig große Ausgabe für dieſelben von 4215 Pfund in dem Zeitraume von 1603 bis 1609 ſcheint noch mäßig gegen die vielen Tauſende, welche einzelne ſpätere Aufführungen koſteten. Beſon-

ders merkwürdig ist dabei die persönliche Betheiligung der vornehmsten Herren und Damen des Hofes, einschließlich der Königin, der Prinzen und der Prinzessinnen an der Ausführung der zu den dramatischen Theilen gehörenden Rollen und Tänzen. So nahm unter Anderem die Königin Anna in der von Ben Jonson, zu ihrer persönlichen Verherrlichung, gedichteten Maske der Königinnen selbst ihren Platz auf dem kostbar und künstlich hergestellten Festgerüste zwischen den übrigen Frauen und Königinnen des Alterthumes, welche nach Anleitung von Chaucers Hause des Ruhmes figurirten und von anderen vornehmen Damen des Hofes dargestellt wurden. König Jacob scheint sich für seine Person einer solchen Betheiligung enthalten zu haben, aber Prinz Carl spielte schon 1618 in Ben Jonsons Mask of delight und trat sogar als König 1637 in der Maske Britannia triumphans auf.

Der überaus talentvolle Baumeister Inigo (Ignaz) Jones, ein Waliser von Geburt, war der Maschinenmeister dieses Hoftheaters. Die reichen Kenntnisse, welche er sich auf wiederholten Reisen auf dem Continent gesammelt hatte, und seine Fertigkeit im Zeichnen, die sogar Van Dyck als außerordentlich gerühmt haben soll, und von der eine reiche Sammlung von Skizzen im Besitze des Herzogs von Devonshire heute noch Zeugniß ablegt, kamen der Ausführung seiner überaus sinnreichen und mannichfaltigen Erfindungen von Maschinerien, Decorationen und Costümen zu Statten. Jene waren so kunstreich hergestellt, daß die plötzliche Vertauschung der einen mit der anderen, die Veränderung einer verwickelten Zusammenstellung in eine neue, oder die Beleuchtung derselben mit Lichtern von verschiedener Farbe fast mit zauberischer Leichtigkeit bewerkstelligt werden konnte. Wir haben die Beschreibung von Masken, in denen drei verschiedene Compositionen von der reichsten Ausstattung einander wechselweise ersetzten. Diese Herstellungen, die von der Bettelarmuth der

ſceniſchen Ausſtattung der erſten Theater in London auf die ſchroffſte Weiſe abſtechen, ſind inſofern für die Geſchichte der Bühne wichtig, als ſie für den Anfang und die neue Erfindung der Decorationen gelten können, welche nicht blos bei den Opern und Balleten, ſondern auch beim recitirenden Schauſpiel heutiger Tage eine hervorragende Rolle ſpielen.

An Dichtern der Texte zu den Masken fehlte es nicht. Es finden ſich im Laufe der Zeit außer Ben Jonſon die Namen von Chapman, Daniel, Campion, Francis Beaumont, Townſhend, Carew, Stirley, Th. Heywood und Sir Will. Davenant. Auch die Königin gab zuweilen — z. B. zu der Mask of Blackness — den Plan der Ausführungen an. Der wegen ſeiner lyriſchen Dichtungen berühmtere Daniel war gewiſſermaßen Master of the Revels derſelben, und es iſt bezeichnend für den Character und die zweifelhafte poetiſch-dramatiſche Bedeutung derſelben, daß er ſelbſt ausſpricht, bei dieſen Dingen beſtehe das Leben nur in der Schauſtellung, die Kraft und Erfindſamkeit des Architecten ſei dabei von dem meiſten Reiz und der größten Wichtigkeit, ihr (der Dichter) Antheil aber das Geringſte und das mindeſt Bedeutende.*) Für uns ſind ſie indeſſen nicht blos als Symptom vom Verfalle der dramatiſchen Kunſt und vom Mißbrauche der Bühne an ſich ſelbſt, ſondern mehr noch in der Beziehung wichtig, daß unter allen poetiſchen Mitarbeitern für dieſelben Ben Jonſon der ausgezeichneteſte war. Seine bewunderungswürdige Gelehrſamkeit hatte ihm ſehr bald die ausgedehnteſte Gunſt Jacobs I. erworben, der auf demſelben Felde zu glänzen liebte. Mit Hülfe derſelben hielt ſich Ben Jonſon bei ſeinen Erfindungen aus dem Bereiche der Mythologie, Geſchichte und Völkerkunde mit der größten Strenge an das, was ihm Dichter, Hiſtoriographen und andere wiſſenſchaftliche

*) P. Collier a. a. O. Vol. 1. 375 (z. Daniels festival 1610).

Quellen des Alterthumes boten. Bei der Vergegenwärtigung überſinnlicher Weſen, wie Geiſter, Hexen und dergleichen verſäumte er natürlich nicht, den Anſchauungen und Belehrungen aus des Königs Dämonologia treu zu folgen. Dabei war es ihm auch mit der ſceniſchen Wirkung nicht genug, er legte vielmehr einen mindeſtens eben ſo großen Werth darauf, bei dieſer Gelegenheit ſeine faſt beiſpielloſe Gelehrſamkeit und Beleſenheit in der alten Literatur zur Schau zu ſtellen. Beweiſe davon finden ſich in den Anmerkungen, mit welchen dieſe Arbeiten in den Ausgaben ſeiner Werke übermäßig verſehen ſind, um überall die Berechtigung ſeiner Fictionen auf dem Grunde claſſiſcher Autoritäten nachzuweiſen. Am ſtärkſten iſt das der Fall in der autographen Handſchrift ſeiner Mask of the Queens, welche im Britiſchen Muſeum aufbewahrt wird, und P. Cuninghams Leben von Inigo Jones beigedruckt iſt.*) Aus den erläuternden Anmerkungen zu dieſer Maske läßt ſich beinahe ein vollſtändiges Namenverzeichniß aller Schriftſteller des Alterthums von mehr oder minderem Werthe zuſammenſtellen.

Die hervorragende Stellung, welche Ben Jonſon in dieſer Beziehung einnahm, war auch das Ziel ſeiner eifrigen Beſtrebungen auf den öffentlichen Bühnen. Wiewohl dieſelben entſchieden gegen den bisherigen romantiſchen Ton faſt aller dramatiſchen Schriftſteller und namentlich Shakſpere's gerichtet waren, wußte er doch mit Hülfe ſeiner außerordentlichen Begabung dem Geſchmacke des Publikums genugzuthun und den Beifall deſſelben zu erobern. Indem er, die ideelle Anſchauungsweiſe der Welt verſchmähend, ſich möglichſt auf den realen Boden derſelben zu ſtellen ſuchte, gelang es ihm, die der unmittelbaren Gegenwart entnommenen Bilder von Verirrungen in ſeltſamen Thorheiten, Unſitte, Verſchmitztheit oder

*) Herausgegeben von P. Collier, Papers of the Shakspere Society. 1848.

Verwerflichkeit mit unerschöpflichem Witze von der komischsten Seite darzustellen. Ich weiß nicht, ob ich in den Schöpfungen dieser Art mehr die poetisch-geniale Erfindsamkeit oder den ungewöhnlichen Scharfsinn bewundern soll. Unzweifelhaft ist jene in den meisten seiner Masken mehr vorherrschend. Bedeutsam für die Gewalt, welche Shakspere, schon in seiner Zeit, auch auf widerstrebende Gemüther ausübte, ist Ben Jonsons unleugbare Anlehnung an die von jenem aufgestellten Vorbilder, besonders in den Stellen, wo er sich poetisch zu erheben sucht. Nur ist es nicht immer zu entscheiden, ob die Entstehung einer Redewendung oder die Nachahmung einer poetischen Fiction für ein Zeichen der Anerkennung von Shakspere's Ueberlegenheit oder für eine Parodie zu halten ist. So hat man die Darstellung der Hexen im ersten Theile der schon genannten Mask of the Qeens für eine Travestie der Hexenscenen in Shakspere's Macbeth halten wollen. Der Erinnerungen an diese Scenen finden sich allerdings genug, aber eine nur zufällige Einwirkung des Gedächtnisses ist mir glaublicher als jene Vermuthung. Bei zwei Hochzeitsgedichten (the Hymenaei: or the Solemnities of Masque and Barriers etc. zur Vermählung des Earl of Essex 1606/7 und: Hue and Cry after Cupid 1607/8, zur Vermählung von Lord Haddington mit Lady Elisabeth Ratcliffe aufgeführt) lag die Erinnerung an Shakspere's Sommernachtstraum nahe. Daher kann man bei dem, was diesem allenfalls ähnelt, von jeder Absicht absehen. Von Ben Jonson's absichtlichen satyrischen Angriffen auf andere Dramendichter giebt allerdings sein im J. 1601 erschienener Poetaster einen Beleg. Dieses sehr sorgfältig ausgearbeitete Drama, auf das er nach eigenem Bekenntnisse den Fleiß von 15 Wochen verwendete, hatte, wie er in einem als Epilog dienenden Nachspiel ebenfalls ausspricht, die Absicht auf dem Wege der Wiedervergeltung die jahrelangen Anfeindungen mehrerer anderer Dramatiker kräftig

abzuweiſen. Marſton und Dekker, die er in der Geſtalt von Criſpinus und Demetrius hart mitnimmt, waren die hervorragendſten Gegenſtände ſeines beißenden Spottes. Dieſe Bühnendichter antworteten darauf im J. 1602 in dem Satyromastix und Ben Jonſon erfuhr noch mehrere Angriffe in dem ſpäteren Stücke: „Retourn from Parnassus“, was 1604 anonym herauskam. Ob nun von dem Poetaſter an die Zurückſetzung Shakſpere's gegen andere Dramatiker zu rechnen ſei, wie Graf W. Baudiſſin annimmt*), will ich nicht entſcheiden. Die mehr oder minder verletzende Berührung zwiſchen Ben Jonſon und den Bühnendichtern der bisherigen Richtung war bei ſeinem entſchieden reactionären Auftreten unvermeidlich. Wenn Malone und Andere überall eine feindliche Geſinnung deſſelben gegen Shakſpere herauswittern wollen, gehen ſie zwar zu weit. Doch iſt Gifford in der leidenſchaftlichen Widerlegung dieſer Neigung formell und materiell eben ſo ſehr im Unrecht wie Jene. Denn daß zwiſchen Beiden ein gegenſätzliches Verhältniß exiſtiren mußte, lag in der Sache, und bei dem reizbaren Weſen Ben Jonſons, auf das, abgeſehen von verbürgten Ereigniſſen, ſowie von nachgewieſenen mündlichen Aeußerungen, ſchon aus der Bitterkeit und Schärfe ſeiner dramatiſchen Auslaſſungen zu ſchließen iſt, war auf ſeine Milde und Mäßigung auch im allgemeinen Verkehr nicht zu rechnen.

Ungeachtet des Widerſpruches mancher dramatiſcher Schriftſteller gegen ſeine Tendenzen, iſt dennoch ſein Einfluß auf viele derſelben, die als ſeine Gegner gelten könnten, unverkennbar. Indem ich damit auf die Frage über die Berechtigung der oben erwähnten Behauptung Giffords von Ben Jonſons muſtergültigem Werthe zurückkomme, kann ich vor

*) Vgl. ſeine vortreffliche Vorrede zu den unter dem Titel „Ben Jonſon und ſeine Schule“ 1836 herausgegebenen Ueberſetzungen mehrerer Stücke von dieſem und Anderen.

allem Anderen den Vorwurf der Einseitigkeit gegen ihn nicht unterdrücken. Sie wirkt, meines Erachtens, auf die vollständige Erfüllung von der Vocation der Comödie besonders dadurch nachtheilig, daß er die menschlichen Verirrungen in Aberwitz, Grille und Laune, sowie in Unsitte und Niederträchtigkeit nicht sowohl in ihrer gegensätzlichen Beziehung zur Ordnung der Welt, sondern vielmehr nur als Erscheinungen von hochkomischer Natur anschaut und darstellt. Von der Befriedigung der ethischen Bedürfnisse kann daher kaum die Rede sein, wenngleich seine Absicht, die Abnormitäten der Welt zu züchtigen und dadurch auf ihre Heilung zu wirken, nach einigen seiner Andeutungen vorauszusetzen ist. Auch scheint die Betheiligung des Gemüthes bei seinen Schöpfungen nicht wohl glaublich, sowie denn auch eine Wirkung auf dasselbe kaum in seiner Absicht liegen konnte; und doch sollte ich meinen, daß dem, was nach dem Sprachgebrauche Humor genannt zu werden pflegt, eine gemüthliche Beimischung und Einwirkung nicht fehlen dürfte. Mit dieser Einseitigkeit in der Auffassungs- und Darstellungsweise Ben Jonsons hängt es ferner nothwendig zusammen, daß wir die Gestalten seiner Dramen nur von der einen Seite ihrer Verirrungen dargestellt sehen. Die Erscheinung derselben tritt sofort vollständig in diesem Lichte auf, ohne daß die Genesis ihrer Gestaltung im Verlaufe eines inneren oder äußeren Conflictes bemerkt oder wenigstens vermuthet werden könnte. Eine individuelle Characterzeichnung, bei welcher Einwirkungen von außen auf den Gegensatz zwischen Naturell und Gesinnung der Individuen wirkten und dadurch ihr Schicksal bedingten, ist daher in den Dramen Ben Jonsons nicht zu suchen. Vielmehr können wir bei ihnen nur von allgemeinen Typen oder mindestens nur von einzelnen Beispielen derjenigen Eigenschaften oder Verkehrtheiten sprechen, deren Schilderung ihm Bedürfniß war. Dabei war es unvermeidlich, daß die Zeichnung der einzelnen

Gestalten in das Carricaturartige fiel, um so mehr, da sie mit der äußersten Kraft des Scharfsinnes und einer unerschöpflichen Fülle des Witzes in den schärfsten und härtesten Linien ausgeführt ist.

Der Beifall, der ihm von Seiten der Menge dadurch zufiel, konnte auf denjenigen Theil der Dramatiker, denen schon ohne seinen Vorgang an der stärksten Wirkung auf das Publikum alles, aber an der erschöpfenden Anschauung und Vergegenwärtigung der Natur nur wenig gelegen war, den entschiedensten Einfluß nicht verfehlen. So ist denn auch dieser an den späteren Stücken Middletons, z. B. „A Trick to catch an old one“ von 1608 und an „the Family of Love“ aus demselben Jahre kaum zu verkennen. Auch bei Dekker, der vielleicht nächst Th. Heywood der fruchtbarste Bühnenschriftsteller war, würde er sich nachweisen lassen. Aber sie haben nur das zumeist in die Augen Springende Ben Jonsons erfaßt. Drastische Effecte, überraschende Eindrücke durch neue Bilder abnormer Verirrungen, kühne Wendungen im Verlaufe der Begebenheiten und sinnreich geschürzte Verwickelungen sind ihnen geläufig. Dabei scheuen sie sich nicht, bis in den tiefsten Schmutz der geselligen Verhältnisse hinabzusteigen; denn auch darin konnten sie sich auf den Vorgang Ben Jonsons berufen, da er nicht blos die allgemeinen Uebergriffe sittlicher Schranken, sondern auch die niedrigsten sinnlichen Verhältnisse und Beziehungen mit cynischer Derbheit in den Kreis seiner Schilderungen zog. Aber diesen Nachahmern fehlten freilich seine außerordentlichen Eigenschaften in Schärfe und witziger Gewandtheit des Geistes. Daher fühlen sie nicht, daß sie ihn im Cynismus oft um so verletzender überbieten, als bei jenen Mängeln an ihren Fictionen oft nur der abstoßende Schmutz übrig bleibt.

Mit dem Beginne des 17. Jahrhunderts traten Beaumont und Fletcher als zwei Zwillingsdichter auf. An

poetiſcher Erfindſamkeit, Anmuth der Sprache, gewandter Darſtellungsgabe und warmer Empfindung ſind ſie bei Weitem ſtärker als alle ihre Vorgänger mit Ausnahme von Shakſpere. Man hört ſogar von einigen Kritikern behaupten, daß ſie ſelbſt dieſen in einigen Beziehungen erreicht, wenn nicht übertroffen haben. Wenn auch darüber geſtritten werden könnte, ſo iſt ihnen, wenigſtens unter Anerkennung jener Eigenſchaften, der nächſte Platz nach ihm einzuräumen. Auch iſt es unleugbar, daß ſie unter allen ihren Mitarbeitern ſich am meiſten nach ſeinem Muſter zu bilden geſucht haben. Beſonders erinnern ſie an ihn in den lyriſchen Stellen, in denen ihnen oft eine große Wirkung zu Gebote ſteht. Ja es finden ſich auch Figuren und Situationen, die ſie ihm unfehlbar entlehnt haben. Ob und wie weit ſie zu der Schule von Ben Jonſon zu rechnen ſind, wofür ſich Graf W. von Baudiſſin in dem ſchon gedachten preiswürdigen Buche (Ben Jonſon und ſeine Schule) entſchieden ausſpricht, wird ſpäter beantwortet werden. Mit dem einen Stücke „the Knight of the burning pestle“ (wahrſcheinlich von Beaumont allein verfaßt), ſcheinen ſie ſich allerdings ſeinen Anſichten anzuſchließen. In der Allgemeinheit aber hängen ſie hinſichtlich der Mängel, durch welche ſie von Shakſpere weſentlich getrennt ſind, mit ihren übrigen Zeitgenoſſen noch genau zuſammen. Ihre Stoffe, die ſie oft italieniſchen, ſpaniſchen oder franzöſiſchen Vorbildern verdanken, ſind reich an Begebenheiten, auch wohl reicher als die anderer Bühnendichter ihres Gleichen, von feſſelnder Wirkung und, wo ſie ſelbſt die Erfinder ſind, ſinnreich erſonnen. Doch man vermißt an ihren Dramen faſt durchgängig den organiſchen Zuſammenhang von Urſache und Wirkung. Wenn auch der blinde Zufall nur zuweilen bei denſelben einwirkt, ſo hängen doch in der Regel die Begebenheiten mehr von der Laune des Schickſals oder der Menſchen in Gunſt und Ungunſt als von einer moraliſchen

Nothwendigkeit ab. Auch fehlt es nicht selten an einer zu großen Einwirkung der Intrigue. Ihre Gestalten sind, ungeachtet des Liebreizes Einiger oder großer und verehrungswürdiger Gefühle und Eigenschaften Anderer, nicht im Stande, als abgerundete und lebenswahre Individuen eine rückhaltlose Hingebung und Theilnahme zu erwecken. Schon aus den häufigen Wiederholungen einer ähnlichen, wo nicht derselben Gestaltung des Gemüthes oder des Verstandes läßt sich abnehmen, daß ihr poetisches Ingenium nicht tief genug in die Geheimnisse der seelischen Welt eingedrungen ist; und das ist auch der wesentlichste Grund, weshalb es ihnen im Allgemeinen nicht gelingen konnte, die innersten Bedürfnisse der dramatischen Vergegenwärtigung, sei es in der Comödie oder Tragödie, vollständig zu befriedigen. Daß ihre poetischen Anschauungen sich allzu sehr auf der Oberfläche halten, läßt sich am meisten in ihrem allzuwilligen Nachgeben an die Lascivität ihrer Gegenwart erkennen. War schon zur Zeit der Königin Elisabeth, trotz ihrer Eitelkeit auf die eigene Jungfräulichkeit, die lose Sittlichkeit theils nach herkömmlicher Gewohnheit, theils unter dem Einflusse außerordentlicher Verhältnisse mehr als billig herrschend, so gewann sie doch durch die üppige Hofhaltung Jacobs I. noch mehr Nahrung. Sehen wir also, wie ich es für berechtigt halte, Beaumont und Fletcher, wegen ihrer vorherrschenden Anmuth und Abgeschliffenheit in der Form, mehr als andere ihrer Zeitgenossen für Hofdichter an, so können wir leicht den Vorwurf der Lascivität ihrer derartigen Stellung zuschieben. Ich zweifle aber an der genügenden Gültigkeit dieser Entschuldigung für die Thatsache, daß kaum einem ihrer Stücke einige Situationen von der anstößigsten Art fehlen, ja daß sogar das eine und das andere (z. B. Maid's tragedy und the law of the country) recht eigentlich auf einem scabrosen Stoff beruht. Man muß doch zur Ehre der Zeit diese Neigung

zur Lascivität nur für eine, auf der Oberfläche der Erscheinung zumeist hervortretende Eigenschaft der damaligen Welt halten. Der wahre Dichter kann daher kaum mit dem auf einer Unart beruhenden Bedürfniß seiner Zuhörerschaft entschuldigt werden, sowie denn dasselbe für Ben Jonson gilt, wenn er selbst seinen Masken, die doch nur für den Hof bestimmt waren, cynische Derbheiten beimischt.

Endlich muß ich Ihnen noch in dieser Verbindung Philipp Massinger nennen, wiewohl er um zwanzig Jahre später als Shakspere (1584) geboren war und über seine Thätigkeit als Bühnendichter vor 1622 keine urkundlichen Beweise vorhanden sind. Da er indessen aller Wahrscheinlichkeit nach schon im Beginne des 17. Jahrhunderts mit Beaumont und Fletcher, Rowley, Dekker und Middleton gemeinschaftlich für das Theater gearbeitet hat, gehört er recht eigentlich in diesen Kreis. Dazu kommt seine weit nähere Verwandtschaft mit Ben Jonson, ohne daß man dabei den Einfluß jener Zeitgenossen und selbst Shakspere's vermissen könnte. Er zeichnet sich vor mehreren gleichzeitigen Bühnendichtern durch einen größeren Ernst, auch im Allgemeinen durch eine größere Reinheit aus. Die für das ernste sowohl als komische Drama maaßgebende Bedeutung der Gegensätze des Lebens scheint er mehr als Andere durchgefühlt zu haben. Daher macht er es sich augenscheinlich zur Pflicht, edle Gesinnungen und Empfindungen im Conflict mit Verhältnissen oder vorwurfsvollen Umgebungen darzustellen. Man muß sogar aus den sittlichen Lehr- und Sinnsprüchen, welche er in der Regel seinen Dramen als Schlußsatz anhängt, mit Bestimmtheit annehmen, daß er sich der Absicht bewußt war, seine Dichtungen auf Tugend und Sitte wirken zu lassen. Dabei verwendet er einen großen Fleiß auf Anmuth und Reinheit des Styles; auch ist die Wahl seiner Stoffe mit wenigen Ausnahmen glücklich und die Anordnung der Begebenheiten anziehend und fesselnd.

Er kann ebenfalls, wie Beaumont und Fletcher, eher für einen höfiſchen als einen Volksdichter gelten.

Bei dem Allen iſt ſeinem Talente dennoch die eindringende Tiefe verſagt, welche ihn zu einem muſtergültigen Dramatiker machen könnte. Gleichwie bei vielen ſeiner Zeitgenoſſen iſt auch ſeine Anſchauungs- und Darſtellungsweiſe auf die Oberfläche der Erſcheinungen des Lebens beſchränkt. Wiewohl er keineswegs in geiſtiger Energie und draſtiſcher Darſtellungsfähigkeit mit Ben Jonſon zu vergleichen iſt, ähnelt er ihm dennoch in der Einſeitigkeit ſeiner Characterzeichnung ſo ſehr, daß man gerade darin den maaßgebenden Einfluß dieſes Meiſters in ſeinem ſpecifiſchen Fache am ſicherſten erkennen kann. Gleich ihm wendet auch er auf die Ausführung der einen Seite einen großen Fleiß, der aber freilich unter jenen Umſtänden nicht von demſelben Erfolge iſt. Auch liebt er die Ueberraſchung durch kaum zu ahnende Wendungen des Verlaufes der Begebenheiten oder durch die plötzliche Erſcheinung einer Individualität in einem nicht zu erwartenden Lichte. Er mag dadurch auch den Beifall des Hofes oder der Menge oft erobert haben, und ſelbſt manche Kritiker, wie Gifford und Ireland, ſpenden ihm dafür reichliches Lob. Allein bei der mangelnden Motivirung des einen wie des andern kann es nicht zu einer vollen Befriedigung des Zuhörers oder Leſers kommen. Dieß gilt ſelbſt von ſeinen vorzüglichſten Arbeiten, zu denen man wohl, trotz mancher ſtörenden Schwächen und Mängel, the Virgin Martyr wegen der edlen Geſinnung und des großen Fleißes in der Ausführung rechnen könnte. Auch the Duke of Milan und the Renegado können für Proben einer mit großem Talente gelöſten Aufgabe gelten. Dagegen konnte er ſich auch zuweilen in Form und Weſen vollſtändig vergreifen, wie dieß meines Erachtens bei „the Bondman“ am auffallendſten iſt. Ich halte dieſes Stück, unerachtet des Talentes, das in der Dar-

ſtellung eines unglücklich gewählten Stoffes unverkennbar iſt, für die mißlungenſte Arbeit Maſſingers. Und doch gehört es merkwürdiger Weiſe zu den wenigen ſeiner Dramen, welche nach der Reſtauration wieder gegeben worden ſind. Im J. 1660 gab Betterton dazu Veranlaſſung und im J. 1719 betrat es unter dem Titel „Love and liberty“ von Neuem die Bühne von Drury Lane. Endlich rief es 60 Jahre ſpäter (1779) Cumberland unter einigen Veränderungen wieder ins Leben zurück und es wurde in Coventgarden aufgeführt. Aber es macht dem Tacte des Publikums Ehre, daß alle dieſe Wiederbelebungsverſuche niemals großen Erfolg hatten und das Stück ſtets nur wenige Abende überdauerte.

Wenn Gifford mit ſeiner oben angeführten Aufſtellung, daß das Luſtſpiel „Every man in his humour“ als die erſte regelmäßige Comödie in engliſcher Sprache zu betrachten ſei, nicht mehr hätte ſagen wollen, als Ben Jonſon habe die engliſche Comödie auf einen neuen Weg gewieſen, ſo könnte man ihm zwar nicht unbedingt Unrecht geben. Auch iſt ihm die in der Zeit ſelbſt liegende Berechtigung nicht abzuſprechen. Bei dem überwiegenden Einfluſſe der von Italien ausgehenden Renaiſſance, mußten ſich mit dem Beginne der glänzenden Literaturperiode Englands alle Schriftſteller den claſſiſchen Muſtern von Neuem zuwenden. Daß ſich das Drama — jedoch nur theilweiſe — davon emancipirte, lag in der Selbſtändigkeit einiger bahnbrechenden Talente. (Vgl. m. Sh.-St. Bd. I. 121 ff. u. 177.) Doch ſteht ſelbſt Shakſpere unleugbar unter jenem zeitgemäßen Einfluſſe. Nur daß es ſeinem großen Ingenium gelang, die Renaiſſance mit der Romantik zu verſöhnen, und dadurch der engliſchen dramatiſchen Poeſie die Betheiligung der angloſächſiſchen oder urgermaniſchen Anſchauungsweiſe zu retten. Allein die Regelloſigkeit und Willkür, welche ſchon vor ihm, wenn auch mit untergeordneten Kräften, hatte bekämpft werden wollen, hatte während ſeines

glänzenden Vorganges und vielleicht durch denselben wieder von Neuem zugenommen. Unter diesen Umständen hatte also Ben Jonson ein gewisses Recht, auf den eigentlichen Boden zurückzuweisen, auf welchen sich die Anhänger der Renaissance zu stellen beabsichtigten oder meinten. Der Muth, die Energie und die poetische Begabung, mit welcher er dieses Ziel verfolgte, verdienen so viel Anerkennung als Bewunderung. Aber die schon vorhin ihm vorgeworfene Einseitigkeit wirkte von Haus aus auf seine Ueberschätzung der classischen Muster in Bezug auf ihren Werth und ihre Bedeutung für seine vaterländische Bühne. Mit seiner einseitigen Betrachtung und Vergegenwärtigung besonders der von Vernunft und Sitte abirrenden Erscheinungen des Lebens und mit der Vererbung dieser Eigenthümlichkeit auf seine Nachfolger verschloß er der unverkürzten und vollständigen Darstellung der Natur und des Lebens die Bühne. Dafür, daß diejenigen, die ihm nachzuahmen meinten, aus der Freiheit der Kunst und Poesie in die Manier verfielen, mag er zwar nicht unbedingt verantwortlich gemacht werden dürfen. Allein es ist fraglich, ob nicht durch seinen Vorgang der Vorwurf begründet wird, daß er den ersten Schritt dazu that, um nur die Schattenseiten des Lebens vorzugsweise zum Gegenstande der dramatischen Darstellung zu machen. Auffallend ist es wenigstens, daß diese Neigung von seinem Auftreten an immer mehr zunahm. Mancher unter den minder bedeutenden Dramatikern des 17. Jahrhunderts überschritt in dieser Hinsicht fast jede Grenze.*) Der Reiz der Neuheit und eine unmäßige Hingebung an betäubende Effecte zogen den Beifall um so mehr an, wenn diese Mittel von so talentvollen Köpfen, wie Beaumont und Fletcher, angewendet wurden.

*) So brachte unter anderen Ford in dem Stücke, das den anstößigen Titel führt „'tis pity she's a whore" den Inceſt unter verführerischer Färbung auf die Bühne.

Die Menge wendete ſich dieſer Art von Unterhaltung mehr und mehr zu und, mit Ausnahme einer kleinen und ſtillen Gemeinde, ließ man in der Bewunderung für Shakſpere nach. Unter ſolchen Umſtänden wurden die Theater in der Revolution geſchloſſen und als mit der Reſtauration die Bühne wieder in Blüthe kam, knüpfte man natürlicherweiſe vorzugsweiſe an dieſen Fäden wieder an. So war es um ſo natürlicher, daß die erſten unter den nach der Revolution tonangebenden Dramatikern, wie Davenant und Dryden, dieſe einſeitige Richtung der Renaiſſance verfolgten, als die von Frankreich herübergetragenen Anſichten maaßgebend darauf wirkten. So konnte es ferner geſchehen, daß unter dem überwiegenden Einfluſſe der ſittlichen Ungebundenheit, welche ſich nach der Verbannung der unnatürlichen Ascetik der Puritaner gewaltſam Luft machte, die Theater mit Darſtellungen der äußerſten Unſittlichkeit überfüllt wurden.

Indeſſen kann doch Ben Jonſon der Schöpfer einer beſtimmten Gattung von Theaterſtücken genannt werden. Ich meine damit die ſogenannten Characterluſtſpiele. Daß ſie dieſen Namen tragen, ohne ſich eigentlich durch eine vollſtändige und abgerundete Characteriſtik von anderen zu unterſcheiden, liegt in derſelben Eigenthümlichkeit, welche Ben Jonſon auszeichnet. Wir verlangen und erwarten von ihnen vorzugsweiſe das ſcharfe Hervorheben nur einer Seite des handelnden Individuum. Es kommt alſo in ihnen weniger darauf an, daß das vollſtändige Individuum in der Befangenheit einer gewiſſen Untugend oder ſonſtigen Verirrung, als daß dieſe mit allen ihren Attributen an einer einzelnen Perſon dargeſtellt wird. Nicht eine Lebenserſcheinung ſelbſt, ſondern der Typus derſelben iſt das Weſentliche bei ſogenannten Characterſtücken und Characterrollen. Ueber die bedingungsweiſe Berechtigung dieſer Art der Darſtellung läßt ſich kaum ſtreiten. Wen daher Talent und Neigung dazu antreibt, dem kann

immerhin Ben Jonson als Muster dienen, so wie denn überhaupt aus den Schöpfungen dieser Periode für die moderne Dramatik viel zu lernen ist. Nur sind sie in dieser Beziehung mit einem feinen Tacte und der unbefangenen Ruhe eines kritischen Blickes anzusehen, um scharf zu unterscheiden, was als das Erzeugniß großer Talente nachahmungswürdig, und was als die Folge der Unart der Zeit verwerflich an ihnen ist.

Müssen wir uns hiernach gestehen, daß sich fast alle Zeitgenossen Shakspere's aus dieser seiner letzten Periode, so zu sagen, auf einer schiefen Ebene befanden, auf welcher sie die Bühne ihrem Verfalle entgegenführten, so möchten wir auch die Frage beantworten, ob er nicht selbst, mindestens theilweise, von diesem allgemeinen Verhängniß ergriffen worden sei? Denn welcher Sterbliche sollte stark genug sein, um dem Einflusse seiner Zeit ganz zu widerstehen? In der Allgemeinheit wird diese Frage kaum zu beantworten sein. Doch sind vielleicht bei der Betrachtung seiner einzelnen Schöpfungen hier und da Anhaltepunkte dafür zu finden. Je mehr wir aber auf diesem Wege sehen werden, mit welcher Consequenz er die erhabensten Eigenschaften, die zur Befähigung eines großen Dramatikers unentbehrlich sind, thatsächlich bewahrt und weiter ausgebildet hat, um so vorsichtiger werden wir uns vor zwei Klippen zu hüten haben.

Ob die Begebenheiten des öffentlichen Lebens oder Erfahrungen in seinen Privat- und Familienverhältnissen einen größeren oder geringeren Einfluß auf die Umstimmung von Shakspere's Gemüth gehabt haben, ist schon wiederholt nach der einen oder anderen Seite hin betrachtet worden. Man hat den Tod der von ihm hochverehrten Königin und die Katastrophe des Grafen Essex, in welche sein Freund, Graf von Southampton, auf gefährliche Weise verwickelt war, als Erlebnisse von niederdrückender Wirkung auf dasselbe ansehen wollen. Daß er ferner seinen einzigen Sohn Hamnet am

11. Aug. 1596 verloren hat, ist mit der Dichtung der Tragödie Hamlet in Beziehung gebracht worden. Vielleicht hat auch die Anschauung von den kaum betrachteten Zuständen der Bühne und ihrer mißverständlichen Richtung einen wehmüthigen Eindruck auf ihn gemacht. Es ist nicht unmöglich, daß ihn getäuschte Hoffnungen in dieser und in persönlicher Beziehung schmerzlich berührt haben. Man kann, ohne gewaltsame und willkürliche Auslegung des Wenigen, was man von seinen persönlichen Verhältnissen weiß, an die Wahrscheinlichkeit glauben, daß sich der Kreis gleichgestimmter Freunde um ihn immer mehr zusammengezogen, oder daß er bei Manchen, die ihn bisher als solche umgaben, nicht mehr die frühere Uebereinstimmung der Gesinnung und Meinung gefunden hat. Ob es damit im Zusammenhange steht, daß er nach 1603 die Bühne nicht wieder betreten haben soll, mag unentschieden bleiben. Mit größerer Wahrscheinlichkeit deutet darauf hin seine Uebersiedelung nach Stratford um das J. 1611, wo er sich fast ganz auf sich selbst zurückgezogen und auf den Umgang mit nur wenigen alten Freunden beschränkt zu haben scheint. Daß zu diesen vorzugsweise Heminge und Condel gehörten, ist gewiß; und von Jenem ersehen wir aus einer Ballade, die auf den Brand des Globustheaters von 1613 gedichtet worden, daß er schon zu dieser Zeit in vorgerücktem, fast hinfälligem Alter war. Zu dem Allem können wir aus mancherlei Gründen, deren ich schon früher, bei der Besprechung der Sonette, gedacht habe, auf seine unsicheren und angegriffenen Gesundheitszustände schließen, eine Vermuthung, die überdieß unterstützt wird durch die Abfassung seines Testamentes im Monat März 1616 und sein bald darauf erfolgtes Ende, als er im Monat April desselben Jahres kaum sein 52. Jahr erfüllt hatte.

Was und wieviel auch von dem Allen zur annähernden Erklärung der Umstimmung seines poetischen Gemüthes an-

nehmlich und brauchbar ſcheinen mag, ſo hat uns doch die unläugbare Thatſache derſelben mehr zu beſchäftigen. Der zauberhafte Duft einer jugendlichen Wärme und Begeiſterung tritt in der Färbung ſeiner Schöpfungen mehr in den Hintergrund. Neben dem Ernſte des unter dem Eindrucke von den Erfahrungen des Lebens gereiften Mannes meldet ſich zugleich eine eindringendere Tiefe der Anſchauungen von den Räthſelfragen deſſelben. Dabei fehlt es hier und da nicht an einem Anfluge von Bitterkeit und Schärfe, wovon in ſeinen früheren Dichtungen kaum etwas zu vernehmen iſt. Das hindert ihn jedoch nicht, dem unzerſtörbaren und doch oft geheimnißvollen Zuſammenhang zwiſchen Gemüth oder Leidenſchaft und Schickſal oder Verhängniß mit unbefangenem Blicke und bewunderungswürdiger Klarheit bis auf den tiefſten Grund zu ſehen. Sind auch die Linien ſeiner Zeichnungen überall mit meiſterhafter Schärfe gezogen, ſo iſt dennoch in der Ausführung der aufgeſtellten Bilder eine außerordentliche Billigkeit und Milde wahrnehmbar. Von der Abnahme ſeiner mächtigen und Alles umfaſſenden Phantaſie oder der Kraft ſeiner poetiſchen Begeiſterung iſt zwar nicht die entfernteſte Spur zu bemerken. Aber beide werden mit der äußerſten Mäßigung beherrſcht und die Beſcheidenheit der Natur, deren Beobachtung er ſelbſt an die Spitze der maaßgebenden Regeln bei der Ausübung der dramatiſchen Kunſt ſtellt, beobachtet er mit der äußerſten Treue. Die wunderbare und innige Verbindung von der höchſten Begabung der Imagination mit der Tiefe und Schärfe eines reich ausgeſtatteten Verſtandes, ſo ſehr wir ſie auch von Haus aus zu bewundern Gelegenheit hatten, ſpringt dabei noch mehr in die Augen.

Bei der Geſammtheit dieſer Eigenſchaften ſteht obenan ſeine außerordentliche Objectivität. Indem einer und der andere Kritiker bekennt, von dieſer Eigenſchaft faſt in Verzweiflung gebracht zu werden, wenn es ſich darum handelt,

ſeiner perſönlichen Meinung und Ueberzeugung auf den Grund zu ſehen, ſpricht er damit eben die Begierde aus, in welcher die Klippen eines richtigen Urtheiles über Shakſpere liegen. Sie haben ihre Quelle einerſeits in der Verſuchung zur Hingebung an eine faſcinirende Verblendung, und andererſeits in der Neigung zu haltloſen Hypotheſen. Wenn auch Shakſpere's poetiſcher Blick in die tiefſten Geheimniſſe des Ueberſinnlichen eindringt und uns in Regionen verſetzt, wo das für den untergeordneten Geiſt Unbegreifliche anſchaulich wird, ſo iſt es dennoch ein Fehlgriff, in ihm ſelbſt eine übermenſchliche Erſcheinung mit einſeitiger Verehrung zu bewundern; und ebenſo iſt es vergeblich, für das Räthſel ſeines Weſens nach einer erſchöpfenden Auflöſung zu ſuchen. Auf jenem Wege der Verwechſelung des Reinmenſchlichen mit dem Göttlichen liegt die Verirrung in die Anbetung des Talentes, oder im ſpeciellen Falle in die vielverſchrieene Shakſperomanie. Dagegen führt der Weg des fürwitzigen und willkürlichen Eindringens in eines der vielen Geheimniſſe der allgemeinen, beſonders aber der menſchlichen Natur zur Verwickelung in unlösbare Widerſprüche.

Des weiteren Eingehens auf die Shakſperomanie überhebt mich der von vielen Seiten ihr angekündigte Krieg. Dieſer Krieg könnte für das Urtheil über Shakſpere von weſentlichem Nutzen ſein, wenn er nicht häufig mit der Voreingenommenheit der Parteileidenſchaft geführt würde. Wo ſich Ueberzeugungen, die auf gediegenen Kenntniſſen beruhen, gegenſätzlich gegenüberſtehen, iſt eine Berichtigung und Läuterung der einen und der anderen denkbar. So kann denn auch ein unbefangenes Urtheil zur Beſeitigung derjenigen Irrthümer dienlich ſein, welche von der einſeitigen Verblendung für Shakſpere herrühren. Dagegen iſt es nicht abzuſehen, wie es zum Ziele führen ſoll, wenn nur Meinungen, die ohne erſchöpfende Kenntniſſe nach Neigung oder Abneigung

aufgefaßt ſind, oder unbegründete Thatſachen, die nur nach Hörenſagen oder oberflächlicher Beobachtung aufgegriffen worden, geltend gemacht werden wollen. Eben ſo iſt es müßig, von der einen wie von der anderen Seite, nicht den Irrthum, ſondern die Perſon wegen ihrer irrig ſcheinenden Meinung anzugreifen.

Zu welchen Irrthümern und verkehrten Schlußfolgerungen die Verblendung über die Erſcheinung Shakſpere's in Verbindung mit dem beharrlichen Zweifel gegen die Möglichkeit einer unerklärlichen Thatſache führen kann, beweiſt die ſchon wiederholt aufgelegte Schrift von Nathaniel Holmes über die Autorſchaft Shakſpere's. Sie ſucht zu beweiſen, daß nicht Shakſpere, ſondern der bekannte Philoſoph, Francis Bacon, Lord Verulam, der Verfaſſer der unter Shakſpere's Namen bekannten Dramen und anderen Gedichte ſei. Nicht eine zufällige Verwechſelung des einen Namen mit dem anderen, ſondern eine bedachtſam verabredete und mit allen Mitteln der Klugheit durchgeführte Myſtification wird angenommen. Was angeführt wird, um ein ſolches, in der Geſchichte der Literatur unerhörtes Vorkommen glaublich zu machen, trägt zur Vermehrung der Unwahrſcheinlichkeit mehr als zur Verminderung derſelben bei. Das Autorrecht Shakſpere's an den bekannten Schöpfungen beruht nicht auf einer Sage oder Vermuthung. Es iſt vielmehr durch zuverläſſige Zeugniſſe von Zeitgenoſſen erwieſen. Zur Entkräftung dieſer Zeugniſſe iſt nichts von genügendem Gewichte angeführt; denn die Vermuthung, daß alle dieſe Zeitgenoſſen getäuſcht oder im Geheimniß geweſen ſeien, iſt weder glaublich noch ſonſt hinreichend. Die Gründe der Wahrſcheinlichkeit, welche theils aus Bacon's notoriſcher Gelehrſamkeit und Shakſpere's muthmaaßlicher Unwiſſenheit, theils aus mühſam zuſammengeſtellten Parallelſtellen von Aeußerungen beider Autoren abgeleitet werden, ſind wegen des nicht zutreffenden Parallelismus in

der Mehrheit werthlos. Wo eine wirkliche Uebereinſtimmung der Meinung oder Anſchauung erkennbar iſt, verliert ſich ihre Beweiskraft in der natürlichen und oft wiederkehrenden Erſcheinung, daß der Philoſoph und der Dichter in der Anſchauung einer und derſelben Wahrheit genau zuſammentreffen. So weit ſteht alſo eine willkürlich aufgefaßte, jedoch mit vielem Scharfſinn ausgeführte Hypotheſe einer verbürgten Thatſache gegenüber. Die Hauptſache aber bleibt noch zurück. Das Ingenium, wodurch ein Individuum zum Dichter wird, bleibt immer ein unergründliches Geheimniß, gleichviel ob wir die geiſtige Ausbildung dieſes Individuum nachweiſen können oder nicht, ſowie denn unter Anderem aus Dante's philoſophiſchen Schriften, wenn auch ſein Scharfſinn, nicht aber ſeine poetiſche Begabung erklärt wird. Das Reſultat iſt alſo: Nath. Holmes ſetzt eine wunderbar räthſelhafte Erſcheinung, die nur auf ſeiner Vermuthung beruht, an die Stelle einer anderen, für die wir die unzweifelhafteſten Zeugniſſe haben. Und ſo kann die Frage den Schluß machen: Wie kommt dieſer Autor zu der Zumuthung, daß wir an jene nur deshalb glauben ſollen, weil ihm der Glaube für dieſe fehlt?

Zu ſolchen und ähnlichen Verirrungen des Verſtandes giebt gerade die letzte Periode Shakſpere's den meiſten Anlaß. Mit der Ausdehnung des Kreiſes der Ideen und mit ihrer Erhabenheit wächſt in gleichem Maaße das Bedürfniß des Dichters nach einer ſinnreicheren und feineren Motivirung der Begebenheiten und Charactere. Der Zuſchauer oder Leſer verlangt eine erſchöpfendere Löſung der ſeiner Anſchauung neuen Räthſelfragen. Eine reiche ausgebildete Sprache kommt jenem Bedürfniſſe zu Hülfe, erſchwert aber oft die Befriedigung dieſer Anſprüche. Vom höchſten Belang iſt die zunehmende Innigkeit der Verbindung des Realen mit dem Ideellen. Ergeht ſich die Dichtung mit launigem Ueber-

muthe in den heiteren Regionen des Lebens, wie dies in den faſt durchgängig vor dieſer Periode entſtandenen Luſtſpielen der Fall iſt, oder gar in einer phantaſtiſchen Welt, wie im Sommernachtstraum, ſo übt ſie eine fascinirende Wirkung auf unſere Phantaſie aus. Auch iſt dieſer eine größere Freiheit gewährt, um die Grenzen zu finden, in welchen ſich dieſe Bilder auffaſſen laſſen. Wo aber durch die Magie der Poeſie der unzertrennliche Zuſammenhang des Ideellen und des Realen zur Anſchauung kommt, wird das Verſtändniß aus doppelten Gründen erſchwert. Mit dem Gemüthe wird der Verſtand zugleich ergriffen, und die feſten Grenzen des Realen verbieten zu ſehr eine willkürliche Auffaſſung, um das vorgeführte Bild ohne Schwierigkeit in die Phantaſie unverkürzt aufzunehmen. Dieß kann man an faſt allen Schöpfungen Shakſpere's aus dieſer letzten Periode wahrnehmen. Daher ſind auch dieſe weit mehr den eindringenden Betrachtungen und Auslegungen der Kritiker unterworfen worden als die früheren. Einzelheiten werden willkürlich aufgegriffen und bald zu Hypotheſen, bald zum Anhalt für Tadel oder Lobpreiſung benutzt. Auch fragt man unter dem Eindrucke einer Lebenserſcheinung von ſchlagender Naturwahrheit häufig nach den Vorbildern des Dichters oder man glaubt ſogar Portraits in ihnen zu erkennen. Alle dieſe verſchiedenen Wege zu verfolgen, verbietet ſich ſchon durch die Grenzen, die meiner Arbeit geſteckt ſind. Auch würde es nicht überall erſprießlich ſein. Vielmehr werden wir uns gerade bei dieſen Dichtungen darauf beſchränken müſſen, uns weit mehr zu verſinnlichen, was der Verfaſſer erreicht, als was er gewollt hat. Die Erſcheinung des Ganzen wird mehr der Gegenſtand unſerer gemeinſchaftlichen Betrachtungen ſein müſſen, als das bewundernde oder bemängelnde Hervorheben von Einzelheiten. Auch iſt es genügend für die vollſtändige Anerkennung von Shakſpere's Größe, wenn aus dem Geſammtbilde ſeiner Schöpfungen

ſeine Erhabenheit über die Zeitgenoſſen anſchaulich wird. Mehr kann meines Erachtens dem Sterblichen als Dichter und Künſtler nicht gewährt werden, als daß er, ungeachtet der menſchlichen Schwächen, unter den Beſten ſeiner Zeit noch immer als der Beſte emporragt. Mehr bedarf es nicht, um ihm auch für die Zukunft die Muſtergültigkeit zu ſichern.

Schließlich laſſen Sie mich den Plan meiner Darſtellungen vorlegen. Ich denke Ihnen zuerſt von ſeinen Tragödien Prinz Hamlet, König Lear, Othello und Macbeth zu ſprechen. Dann werden die Römerdramen Julius Cäſar, Antonius und Cleopatra und Coriolan folgen. Der dritte Abſchnitt ſoll nach Heinrich VIII., Troilus und Creſſida, Maaß für Maaß, Timon von Athen und Pericles behandeln. Endlich gedenke ich dem letzten Abſchnitt Cymbeline, das Wintermärchen und den Sturm vorzubehalten. Doch verwahre ich mich ausdrücklich gegen die Meinung, als ob dieſe Reihenfolge mit der chronologiſchen Ordnung, in welcher die Stücke entſtanden ſein können, in Beziehung ſtände.

Erſtes Buch.

W. Shakſpere's größte Tragödien:

Prinz Hamlet. König Lear. Othello. Macbeth.

Digitized by Google

Prinz Hamlet. König Lear. Othello. Macbeth.

1. Hamlet, Prinz von Dänemark.

P. P.

Ich denke, Sie werden mit mir fühlen, daß die Beſprechung der Tragödie Hamlet gerade deshalb eine mißlichere Aufgabe für mich iſt, als andere Auslaſſungen, weil ich vor nunmehr zehn Jahren meine Anſichten über dieſes große Werk in einem eigens dazu beſtimmten Buche*) — vielleicht mit zu großer Ausführlichkeit — öffentlich ausgeſprochen habe. Dieſer erſte Verſuch einer umfaſſenden Auslaſſung über Shakſpere im Allgemeinen und über dieſe Tragödie iſt manchem Shakſpere-Freunde zu ſehr bekannt geworden, als daß ich mir Wiederholungen ſowohl als Widerſprüche ohne Vorwurf erlauben dürfte. Die letzteren werden zwar wegen der Berichtigung mancher Anſichten, die ſich im Laufe der Zeit nothwendig gemacht hat, ſogar zum Bedürfniß werden. Doch ſind ſie auch ohne Wiederholung des früher Ausgeſprochenen nicht möglich. Soweit werden alſo auch jene Entſchuldigung finden. Wenn aber auch mein Streben dahin gehen wird,

*) Briefe über Shakſpere's Hamlet von H. F. v. F. Leipzig bei Teubner 1864.

in anderer Beziehung mich derſelben möglichſt wenig ſchuldig zu machen, ſo werde ich doch vorausſichtlich zuweilen wider meinen Willen deshalb dazu verführt werden, weil ich meine Meinung über dieſe Tragödie in der Hauptſache ſeit zehn Jahren nicht geändert habe. Zur Erleichterung meiner gegenwärtigen Aufgabe gereicht indeſſen die weſentliche Vermehrung der Hamlet-Literatur in dem gedachten Zeitraume. Natürlich iſt dadurch das meinen Hamletbriefen angehängte Verzeichniß, das ſchon damals nicht auf Vollſtändigkeit Anſpruch machen durfte und ſollte, noch unzureichender geworden. Aus dieſem Umſtande geht zugleich die Unerſchöpflichkeit dieſes Gegenſtandes hervor; und daraus erwächſt um ſo mehr die Berechtigung und Verpflichtung, manches Verſäumte nachzuholen, als mir durch einige ſeit der Zeit veröffentlichte Meinungsäußerungen über Hamlet mindeſtens Förderungen meiner Anſchauungen, wenn nicht dankenswerthe Belehrungen zugegangen ſind.*)

Man könnte ſagen, die Schwierigkeit der zu löſenden Räthſel beginne ſchon bei den Fragen, wann und wie dieſes Werk entſtanden ſei. Es wird zwar kaum zweifelhaft ſein, daß das Drama, wie wir es in der Folio von 1623 oder noch vollſtändiger in der Quartausgabe von 1604 beſitzen, ungefähr aus dem Jahre 1601 oder 1602 herrühre. Aber der Titel der letzteren ſpricht ausdrücklich von einer Ver-

*) Ich rechne dazu unter Anderen „Eine Characteriſtik Hamlets für Schauſpieler von W. Roßmann". Shakſpere-Jahrb. 1867. p. 305; ferner die Auslaſſungen von W. Oechelhäuſer, welche im III. Bande ſeiner Bearbeitungen für die Bühne zu „Hamlet, Prinz von Dänemark" als Einleitung dienen und durch ihre Freiheit von willkürlichen Nebengedanken ſowie die lichtvolle Unbefangenheit der Auffaſſung vieles Andere übertreffen, und endlich die hier einſchlagenden Bemerkungen von Dr. Döring in ſeiner Schrift „Shakſpere's Hamlet", die mir leider nur durch die in C. Hackh's „Hamlet, Prinz von Dänemark. Stuttg. 1874." p. XLII gegebenen Auszüge bekannt iſt.

mehrung um beinahe das Doppelte. Die dadurch erregte Vermuthung von einer früheren Bearbeitung ist auch durch das im Beginne der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire neu entdeckte Exemplar eines Abdruckes von 1603 bestätigt worden. Wiewohl P. Collier in seiner Shakspere-Ausgabe, bei Gelegenheit der Einleitung zum Hamlet, diesen alten Abdruck ziemlich gleichgültig behandelt, giebt er dennoch gerechte Veranlassung zu mehreren räthselhaften Fragen. Namentlich ist es unmöglich, darüber Colliers Meinung zu theilen, daß, unerachtet der sorglosen Versetzung und Auslassung einiger Scenen, das Drama, zu der Zeit, als der Niederschreiber beschäftigt war, es zu Papiere zu bringen, im Wesentlichen dasselbe gewesen sei, wie es der vollständigere Druck von 1604 giebt. Dem hat auch Dr. Delius schon in seiner ersten Shakspere-Ausgabe von 1854 mit Recht widersprochen. Denn ob auch der Abdruck von 1603, wie P. Collier meint, seine Entstehung einer stenographischen Niederschrift bei der Aufführung verdankt, oder die Frucht sonst einer betrügerischen Erwerbung des Textes ist, so kann dieser unmöglich derselbe gewesen sein, den wir im Abdruck von 1604 vor uns haben. Auf diesem Wege würden allerdings die Differenzen erklärlich sein, welche P. Collier allein bemerkt haben will. Dagegen widerspricht es aller Wahrscheinlichkeit, daß in Folge dessen mehrere Scenen nicht sorglos, sondern mit Bedacht, und zwar so versetzt worden, daß dadurch eine andere Folge und Motivirung der Handlung bewirkt wird. Ferner ist es unmöglich, auf diesem Grunde die wesentliche Veränderung einiger Reden und die in Folge dessen völlig verschiedene Characterisirung, sowie das Einschieben einer ganzen Scene, die nur mit diesen Veränderungen im Zusammenhange steht, befriedigend zu erklären. Endlich genügt auch Colliers Anschauungsweise nicht, um die Verschiedenheit zweier Namen, nämlich Corambis von Polonius

und Montano von Reinold für begreiflich zu halten. Dr. Delius hat also ganz Recht, indem er Verschiedenheiten bemerkt, welche mit innerer Nothwendigkeit auf Rechnung des Dichters selbst und nur des Dichters kommen müssen.

Das wird meines Erachtens um so mehr hinreichend sein, um Ihnen über zwei verschiedene Redactionen, von denen die eine in dem Abdruck von 1603 — allerdings sehr verstümmelt — und die andere in dem von 1604 vollständiger uns vorliegt, die Gewißheit zu geben, wenn Sie sich die Mühe nehmen wollen, die hier nur summarisch wiederholten Details im vierten meiner Hamletbriefe von S. 56 ab einzusehen. Nur ist es allerdings wegen der großen Incorrectheit des Textes von 1603 nicht möglich, mit Charles Knight — dessen Meinung ich früher vielleicht zu bereitwillig getheilt habe — anzunehmen, daß wir in diesem Abdrucke eine genügende Unterlage besitzen, um über einen, möglicher Weise sehr frühen skizzenhaften Entwurf Shakspere's zu seiner späteren ausführlicheren Ausarbeitung ein erschöpfendes Urtheil zu fällen. Denn wenn auch die erwähnten Verschiedenheiten weder der Nachlässigkeit noch der Willkür des Ab- resp. Nachschreibers, noch sonst einer zufälligen Einwirkung beigemessen werden können, so ist doch neben der incorrecten Wiedergabe von Einzelheiten die Möglichkeit der Auslassung von anderen nicht ausgeschlossen. Auf der anderen Seite muß man der Vermuthung von Charles Knight Recht geben, daß Malone, wenn er diesen Abdruck gekannt hätte, ihn wahrscheinlich zu einer ähnlichen Hypothese wie die alte Bearbeitung der Bürgerkriege benutzt und diese Redaction für die Vorarbeit eines anderen Verfassers angesprochen haben würde. Dazu konnte er in dem gegenwärtigen Falle scheinbar mit größerem Rechte verführt werden, weil über die Existenz eines Drama's mit Namen Hamlet im J. 1594 aus Henslowe's Tagebuch allerdings eine sichere Nachricht auf uns gekommen ist, wogegen

die Gründe für die Annahme einer Vorarbeit zu Heinrich VI. 2. und 3. Theil und für das Autorrecht von R. Greene oder G. Peele an „The contention etc.“ und „The true tragedy of Rich. Duke of York etc.“, so weit sie nicht ganz aus der Luft gegriffen sind, auf den willkürlichsten und unhaltbarsten Suppositionen beruhen.

Die Frage, ob wir in dieser älteren Bearbeitung möglicherweise dasjenige Drama besitzen, welches von Henslowe im J. 1594 ausdrücklich und in einer Epistel von Thomas Nash um 1587 oder 1588*), sowie von Lodge in Wits Miserie or the worlds madness um 1596 beiläufig erwähnt wird, habe ich allerdings in meinen Briefen über Hamlet allzu sehr zu Gunsten der Meinung beantwortet, daß Shakspere seine Laufbahn als dramatischer Dichter weit früher begonnen habe, als die älteren Commentatoren annehmen. Namentlich hätte ich damals nicht unerwähnt lassen sollen, daß die Auslassung von Lodge**) schon deswegen auf Shakspere's Hamlet nicht zu deuten ist, weil weder in dem Texte von 1603 noch in dem von 1604 der Geist ein so miserabeles Geschrei erhebt, weswegen denn auch alle die von Farmer und Anderen darauf gegründeten Vermuthungen in Wegfall kommen. Ich hole daher ausdrücklich nach, daß auch mir die Existenz eines noch älteren Hamlet als der von Shakspere glaublich ist. Man hat — die Gründe sind mir unbekannt — vermuthet, daß Kyd der Verfasser dieses alten Stückes gewesen sei. Nach seiner Spanish tragedy kann das nicht unglaublich sein. Vielleicht läßt sich ihm mehr als Shakspere zutrauen, den Geist auf miserable Weise nach Rache schreien zu lassen. Die Frage wird fast noch verwickelter durch den Umstand, daß wir ein altes deutsches Hamletdrama besitzen, dessen

*) cf. Hamletbriefe p. 47.

**) He is a foul lubber and looks as pale as the vizard of the ghost who cried so miserably at the theatre: „Hamlet revenge“.

muthmaaßliche Quelle nicht die Verſion des Abdruckes von 1604 geweſen ſein kann. Dieſes alte Stück, von dem ich in meinen Hamletbriefen nur nach einer ſehr frühen Erinnerung ſprechen konnte, hat ſeitdem Alb. Cohn*) aus dem alten Journal „Olla Potrida“ neu abdrucken laſſen. Die auf dem Titelblatte enthaltene Angabe, daß es um das J. 1603 in Deutſchland von engliſchen Schauſpielern aufgeführt worden, iſt zwar nicht urkundlich beglaubigt. Aber die Thatſache iſt nicht unmöglich, da ſchon von 1597 an die Anweſenheit engliſcher Schauſpieler in Holland und an mehreren deutſchen Höfen, ſowie namentlich um 1600 am churfürſtlich-ſächſiſchen Hofe erwieſen iſt. Die erſte mir bekannte urkundliche Nachricht von der Aufführung des Drama's Hamlet in Deutſchland findet ſich in dem Journal und anderen Acten des K. Oberhofmarſchallamtes zu Dresden aus dem J. 1626. Am 24. Juni dieſes Jahres iſt das Stück am churfürſtlich-ſächſiſchen Hofe geſpielt worden.**) Nach dem gedachten vollſtändigen Abdrucke wird es unzweifelhaft, daß dieſe bald ins Triviale, bald ins Burleske gehende deutſche Bearbeitung nach dem Quartabdrucke von 1603, doch wahrſcheinlich nach der Erinnerung an wiederholt geſehene Aufführungen gemacht iſt. Die Wahrſcheinlichkeit liegt in dem mit dem Texte von 1603 gleichlautenden Namen: Corambus für Polonius. Das Alter derſelben iſt ſchon früher mit Recht auf die Zeit vor 1681 verſetzt worden. Es wird darin von einem Vorfall geſprochen, der in Straßburg in Deutſchland vorgekommen ſein ſoll. Dieſe Stadt wurde aber 1681 Frankreich einverleibt. Vielleicht darf man aber mit der Vermuthung eines gewiſſen Alters für dieſes Drama nicht über das Jahr 1626 hinausgehen, weil die Anweſenheit der in dem Stücke auftretenden Comödianten am Dresdener Hofe ausdrücklich erwähnt wird.

*) Shakspere in Germany etc. London 1865. 4. Vol. II. 237.

**) cf. Hamletbriefe p. 159.

Wiewohl ich also die vor zehn Jahren ausgesprochene Anschauungsweise nicht mehr überall aufrecht halten kann, muß ich doch bei der Ueberzeugung beharren, daß die dem Drucke von 1603 zu Grunde liegende Bearbeitung von keinem anderen als Shakspere herrühren kann. Trotz aller Verstümmlungen, von denen freilich viele auf den Drucker kommen, ist doch in diesem Texte eine Auffassung des Stoffes von so tiefsinnig tragischem Character niedergelegt, wie wir sie in keinem Stücke, sei es von Kyd oder einem anderen seiner Zeitgenossen, wiederfinden. Das, was mir überall als das wesentlichste Kennzeichen von Shakspere's Autorschaft gilt, ich meine die Herrschaft einer organisch abgerundeten Erscheinung über das Ingenium und die Production des Dichters, liegt also hier vor unseren Augen. Aber der Organismus leidet — abgesehen von allen formalen Mängeln — an Schwächen in der Motivirung der Charactere, sowie es denn unter Anderem anstößig ist, daß in der alten Bearbeitung die Königin am Schlusse der sogenannten Closetscene Hamlet die Zusicherung giebt, ihm, wenigstens durch ihre Verschwiegenheit, in seinen Plänen („What stratagem so'ver thou shalt devise") beizustehen, also mit Hamlet gewissermaaßen gegen ihren Gemahl conspirirt, womit denn auch eine spätere Scene zwischen der Königin und Horatio in unmittelbarer Verbindung steht. Beides ist in der Ausgabe von 1604 verbessert. Doch weder die gerügte Schwäche, noch ihre Verbesserung beweisen irgend etwas gegen die Originalität der Version von 1603. Vielmehr erscheint es sehr natürlich, daß der Dichter und — wie Delius bemerkt — nur der Dichter selbst diejenige Aenderung angebracht hat, welche ihm etwa bei der Aufführung zur vollständigeren Vergegenwärtigung seiner Conception als nothwendig einleuchtete; denn um etwas Mehreres handelt es sich hierbei nicht. Ob und welche Erklärung für die Veränderung der Namen zu finden ist und ob vielleicht im älteren Hamlet

der Hofmarschall nicht Polonius sondern Corambis geheißen und daher bei der ersten Shakspere'schen Bearbeitung diesen Namen behalten hat, ist deshalb ziemlich gleichgültig, weil es mit der Hauptsache der Frage in keiner wesentlichen Beziehung steht.

Es bleibt darnach für unsere Verständigung mit Shakspere's poetischer Individualität immer noch von wesentlicher Bedeutung, aus dieser doppelten Bearbeitung desselben Stoffes nach verschiedenen Motivirungen im Einzelnen uns von dem Fleiße und der Sorgfalt, welche Shakspere auf seine Dramen verwendet hat, zu überzeugen. Dagegen bin ich weniger als früher zu der Vermuthung geneigt, daß die Conception, welche uns in der Quartausgabe von 1603 vorliegt, in die Periode zwischen 1587 und 1594 zu setzen sei. Daß Fr. Meres bei seiner Aufzählung der Shakspere'schen Stücke Hamlet nicht erwähnt, kann ich nicht mehr für so gleichgültig ansehen wie früher. Bei der Popularität, welche die Hamletsage von ihrem ersten Bekanntwerden an augenscheinlich gehabt hat, ist das Uebersehen oder absichtliche Uebergehen dieses Stückes nicht wahrscheinlich. Ich bescheide mich daher gern, die erste Bearbeitung frühestens ungefähr in dasselbe Jahr, 1598, wo Fr. Meres schrieb, vermuthungsweise zu versetzen, wiewohl Dr. K. Elze*) nicht abgeneigt ist, die erste Abfassung des Shakspere'schen Hamlet um 1586 oder 1587 zu vermuthen. Der Zeitraum von zwei bis drei Jahren reicht vollkommen hin, um die erste kürzere mit der zweiten längeren und verbesserten Bearbeitung zugleich für möglich und wahrscheinlich zu halten.

Auch auf die Entscheidung der Frage, aus welcher Quelle Shakspere geschöpft habe, hat diese veränderte Anschauung einigen Einfluß. Neben meinen früheren Ansichten darüber macht sich

*) Shakspere's Hamlet Leipzig 1857. Einleitung XVI.

die Wahrſcheinlichkeit und Möglichkeit geltend, daß Shakſpere Manches aus einer früheren Bearbeitung deſſelben Stoffes entlehnt hat. Vielleicht kann dazu die Erfindung der Mittheilung des von Claudius verübten Brudermordes durch den Geiſt des alten Hamlet gehören. In keiner der beiden bekannten Quellen, ſei es Saxo Grammaticus oder Belleforeſt, iſt etwas Aehnliches enthalten. Zudem wird die Wahrſcheinlichkeit von der Betheiligung eines Geiſtes bei dem alten Stücke, auf das die Aeußerung von Lodge muthmaaßlich Bezug hat, kaum abzuweiſen ſein. Und wenn wir Kyd für den Verfaſſer halten dürfen, erſcheint deſſen Vertrautheit mit dieſem dramatiſchen Mittel nicht neu, da er ſchon in The span. tragedy den Geiſt Andrea's auf der Bühne einführte. Immerhin bleibt uns noch die Wahl zwiſchen dem lateiniſchen Original des Saxo Grammaticus und der Ueberſetzung aus dem Franzöſiſchen des Belleforeſt. Die meiſten und anſehnlichſten Kritiker ſprechen ſich für dieſe aus. Dagegen ſcheint das, was ich ſchon früher nach Dr. K. Elze*) angebracht habe, zu bedeutend, um dieſer Anſicht unbedingt folgen zu können. Die Frage, warum Shakſpere den Stoff nicht aus Saxo Grammaticus entlehnt haben möge, würde früher unfehlbar mit dem Anführen ſeiner geringen Kenntniß der lateiniſchen Sprache beantwortet worden ſein. Sie werden ſich indeſſen aus meiner Beſprechung des Titus Andronicus der vagen Vermuthung erinnern, daß Shakſpere dieſe Erzählung ſchon in ſeinen Schuljahren durch die Liebhaberei ſeines Lehrers für lateiniſche Erzählungen aus dem Mittelalter bekannt geworden ſein könne. War dieſer Gedanke an jener Stelle erlaubt, ſo werden wir wohl auch Shakſpere's Bekanntſchaft mit dem Originale des alten däniſchen Chro-

*) Shakſpere's Hamlet herausgeg. von K. Elze. Leipzig 1857. Einleitung XVI ff.

niſten für möglich halten dürfen. So ſtände denn alſo unſerer Freiheit in der Wahl der Annahme von der einen oder anderen Quelle kaum etwas entgegen. Doch kommt es denn überhaupt darauf weſentlich an? Beide Berichte über die wunderbare Handlungsweiſe des däniſchen Prinzen ſtimmen mit Ausnahme einiger Nebendinge völlig mit einander überein. Ferner iſt der Verlauf der Begebenheiten, beſonders in Bezug auf ihren hochtragiſchen Character und Schluß, in dem Shakſpere'ſchen Drama von Beiden völlig verſchieden. So ſehr auch Shakſpere in anderen Schöpfungen den Geiſt und materiellen Inhalt der benutzten Quelle nach ſeinem poetiſchen Bedürfniſſe umgebildet hat, reicht doch keine derſelben an die ſinnreiche Erfindung, mit welcher in Hamlet eine rohe Materie in vielen Einzelnheiten zwar benutzt, aber doch auf eine wunderbare Weiſe in einen Gegenſtand voll tiefſinnig geiſtiger Bedeutung umgeſchaffen worden iſt. Ob alſo auch Saxo Grammaticus oder Belleforeſt Shakſpere's Gewährsmann war, ſo iſt doch der Stoff dieſer Hamletstragödie ſein Eigenthum in der ausgedehnteſten Bedeutung des Wortes.

Die Form, in welcher die Aufgabe gelöſt worden, hat oft zu Meinungsverſchiedenheiten Anlaß gegeben. Mangel an Zuſammenhang, launenhafte oder willkürliche Verbindung der einzelnen Scenen, Ueberſchuß über das zur Motivirung und Handlung unbedingt Nothwendige hat von Einzelnen bemerkt werden wollen. Die Mehrheit, beſonders der enthuſiaſtiſchen Verehrer Shakſpere's, hat dagegen auch in der Form die höchſte Vollendung anpreiſen und daher kaum ein Wort für überflüſſig und jede Einzelheit für unentbehrlich zur Einführung in den tiefen Sinn des Poems anſehen wollen. Auffallend iſt im Zuſammenhange damit die Auslaſſung mehrerer Stellen in der Folio, die in der Quarto von 1604 zu finden ſind, und einen recht weſentlichen, kaum zu miſſenden Beitrag zum Verſtändniſſe des Ganzen zu ent-

halten ſcheinen. Man muß darnach faſt vermuthen, dieſes Drama ſei ſelbſt zur Zeit Shakſpere's niemals unverkürzt aufgeführt worden. Denn, fehlen an den ca. 4000 Verſen oder Zeilen des Quartabdruckes von 1604 ca. 195 Verſe in der Folio, ſo iſt anzunehmen, daß das Bühnenmanuſcript, das den Aufführungen auf dem Blackfriars- und Globustheater, ſowie dem Abdrucke in der Folio von 1623 zur Unterlage gedient hat, um ſo viel abſichtlich verkürzt worden iſt. Den Urtheilen über manches Unzuſammenhängende, Willkürliche oder Ueberflüſſige kommt nicht blos dieſer Umſtand, ſondern auch der Schein zu ſtatten, daß ſich, beſonders bei der Begierde nach der Löſung der feſſelnden Aufgabe, hier und da das Nebenſächliche zu ſehr vorzudrängen ſcheint. Hier könnte, wie man glaubt, ein pikantes Witzwort entbehrt, dort ein Geſpräch kürzer gefaßt und die Handlung mehr beſchleunigt werden. Man fragt ſich wohl, ob nicht unter Anderem den Scenen mit den Schauſpielern, da ſie doch nur für epiſodiſch zu erachten ſeien, ein knapperer Raum hätte gegönnt werden ſollen. Auch die Todtengräberſcene hat ſchon manchen Anſtoß gegeben; Garrick ſelbſt hat den Verſuch gemacht, ſie wegzulaſſen, iſt aber durch das ſtürmiſche Verlangen des Publikums zu ihrer Wiederaufnahme genöthigt worden.

Der Widerſpruch Anderer gegen dieſe Wünſche und Zweifel beruft ſich vorzugsweiſe auf die tiefſinnige Weisheit, die ſelbſt in nur zufällig ſcheinenden Aeußerungen verborgen liege. In dieſer Beziehung ſind ſogar die ſpitzfindigſten Auslegungen zur Vertheidigung der angegriffenen Stellen, oft mit großer Kühnheit und nicht ohne Gewaltſamkeit, verſucht worden. Mit beſonderem Erfolge hat man die Schauſpielerſcenen deshalb vertheidigt, weil ſie in der That nicht blos für die dramatiſche Kunſt, ſondern ſelbſt auch für die dramatiſche Poeſie goldene Regeln enthalten. Sie ſind in den Augen faſt aller Kritiker die eigentliche Baſis für das Urtheil über

dieſe Gegenſtände im Allgemeinen, ſowie ganz beſonders über das, was Shakſpere angeſtrebt und gewollt habe. Es iſt mir ſogar eine Monographie vorgekommen, in welcher dieſe Scenen deshalb zum eigentlichen Schlüſſel des in dieſem Drama liegenden Räthſels gemacht werden, weil der Kern des Characters von Hamlet in ſeiner Begabung zum Schauſpieler zu ſuchen ſei. Ob ich auch, wie Sie glauben können, mich zu der Höhe dieſer Auslegung nicht zu erheben vermag, ſo kann ich doch endlich nicht übergehen, daß ſogar die gediegenſten Kritiker das langſame Vorſchreiten der Handlung von dem Stoffe ſelbſt für geboten gehalten haben. Die zaudernde Unentſchloſſenheit Hamlets und der übrigen Perſonen in den meiſten Fällen müſſe ſich nothwendig der ganzen Handlung mittheilen. Man hat daher finden wollen, während in anderen, ja den meiſten Dramen die Peripetie oder der entſcheidende Wendepunkt der Begebenheit zwiſchen Expoſition und Kataſtrophe faſt mitten inne gelegt werde, falle hier die letztere am Schluſſe faſt mit der Peripetie zuſammen.

Ohne hierüber weiter in das Detail einzugehen, kann ich jenen erſten Bemängelungen nur in ſo weit ein geringes Maaß von Berechtigung zuſprechen, als allerdings in einigen Beiwerken der Einfluß der Zeit auf Gehalt und Form der Ausführung nicht ganz abzuläugnen iſt. Wenn ich Ihnen in der Einleitung von der Neigung vieler Zeitgenoſſen Shakſpere's zu einer gewiſſermaaßen extemporirenden Ausführung des Details geſprochen habe, ſo ſteht allerdings gerade in dieſer Tragödie Shakſpere hoch erhaben über ihnen. Indeſſen iſt doch der Geſchmack und die Geduld des Publikums damaliger Zeit in ſo weit in Anſchlag zu bringen, als auf der einen Seite das Heranziehen von manchem Nebenſächlichen eben ſo erlaubt war, wie auf der anderen die flüchtige Behandlung deſſelben, wenn es auch zur Sache gehörte. So könnte man wohl die Einräumung eines beträchtlichen Raumes

an die Schauspielerscenen mit jener Gewohnheit entschuldigen, wenn es dessen überhaupt bedürfte. Ob nun aber die Vertheidigung gegen die erhobenen Bedenken überall auf völlig berechtigtem Boden stehe, ist mir ebenfalls zweifelhaft. Namentlich würde ich, wenn es hier schon am Orte wäre, der letzten Aufstellung, daß nämlich das langsame Vorschreiten der Handlung im Stoffe selbst bedingt sei, den Zweifel entgegensetzen, ob denn die Handlung in der That nur zaudernd fortschreite.

Ob aber auch dieser wie jener Seite einige Berechtigung zustehe, oder, wie ich es lieber glauben würde, beide mehr vom äußeren Scheine getäuscht als von dem thatsächlichen Bestande unterstützt werden, so muß ich doch den schon früher ausgesprochenen Grundsatz geltend machen, daß, wie immer bei einem großen Kunstwerke im Einzelnen Wünsche übrig bleiben, der Eindruck des Ganzen in seiner organisch-harmonischen Abrundung für dessen Werth die letzte Entscheidung in die Wagschale wirft. Ich möchte dabei an ein großes und erhebendes Bild der Natur erinnern. Gleichwie bei diesem Manches im Einzelnen, hier ein zu großer Ueberfluß, dort ein Mangel nur vom Zufall oder von der Willkür bedingt und einer maaßgebenden Regel widersprechend scheinen kann, und dennoch bei eingehender Betrachtung das Ganze durch die wohlthuende Vereinigung vieler Einzelnheiten den erbauenden Eindruck einer großartigen Harmonie macht, so ist es auch gerade bei dieser Tragödie um so müßiger, über das Einzelne zu streiten und zu rechten, als sie durch den ungetheilten Beifall von ziemlich hundert auf einander folgenden Generationen unter den verschiedensten Himmelsstrichen und nationalen Verhältnissen ihre Berechtigung als ein unsterbliches Kunstwerk erobert und behauptet hat.

Ist es aber dennoch Bedürfniß, sich davon Rechenschaft zu geben, wo dieser mächtige Zauber ruhe, so wird meines Erachtens vor Allem anerkannt werden müssen, daß diese

Schöpfung nicht das Werk eines einseitigen Gelüstes nach dieser oder jener Seite hin sein könne. Ist sie also aus den innersten Tiefen eines großen Ingenium herausgeboren, so wird auch jede Versuchung zu Fragen nach verschleierten tendenziösen Absichten abzuweisen sein. Sie erinnern sich vielleicht aus meinen Hamletbriefen der flüchtigen Erwähnung einer Schrift von Plumtre, die schon 1797 erschienen ist und versucht hat, in dieser Tragödie eine Anspielung auf die Königin Maria von Schottland nachzuweisen. Kurz nach Veröffentlichung meiner Monographie wurde mir bekannt, daß in oder nach einer kaum erschienenen Schrift*) die Frage behandelt werde: „Ist der Character Hamlets eine Zeichnung nach dem Leben und ist das Original, welches der Dichter zeichnete, Niemand anders, als der berühmte, glänzende, trauerspielverherrlichte Geliebte der Königin Elisabeth, Graf Essex?" Die Frage scheint ausführlich beantwortet worden zu sein, indem nicht blos auf die individuelle Aehnlichkeit des Grafen Essex mit Shakspere's Hamlet, sondern ganz besonders auf die Aehnlichkeit der Familienschicksale Beider hingewiesen wird. Auch ihm soll, wie die Sage geht, die Mutter (geb. Lätitia Knolles von Leicester) verführt und der Vater durch Vergiftung ermordet worden sein. Abgesehen von der thatsächlichen Begründung des angeblichen Urbildes, halte ich solche Versuche für irrthümlich; aber es ist von Belang, daß sie gemacht werden. Irrthümlich scheinen sie mir deshalb, weil das portraitartige Nachzeichnen einer bestimmten Individualität auf ein Poem, sei es ein Drama, ein Epos oder ein Roman, stets nachtheilig wirkt, und daher von dem wahren Dichter fast immer verschmäht werden wird. Der Poet mag wollen oder nicht, so drängen sich bei einem solchen Bestreben

*) Athenaeum No. 1890. Court and Society from Elisabeth to Anne ed. from the Papers at Kimbleton, by the Duke of Manchester. With Portr. 2 vols. (London, Hurst and Blackell.)

kleinliche Einzelheiten auf, wodurch die Schöpfung, indem sie nicht auf eine ewig wahre, sondern auf eine nur periodisch wahre Erscheinung gerichtet ist, beengt und in ihrem großartigen Eindrucke verkürzt wird. Von Belang ist aber die Verführung zu solchen Versuchen, weil aus ihnen die überwältigende Wirkung der lebensfrischen Erscheinung in ihrer schlagenden Wahrheit von Neuem hervorgeht. Dieses Ziel zu erreichen würde eben Shakspere unmöglich gewesen sein, wenn er nicht, sei es auf intuitivem oder speculativem Wege, mit dem Leben im Allgemeinen und besonders seiner Zeit aufgegangen wäre. Was auch von dem Verbrechen des Grafen Leicester gegen den Vater Essex's wahr oder erdichtet sein mag, so ist doch die Geschichte der damaligen Zeit reich genug an Vorbildern verbrecherischer Erscheinungen, um Shakspere in diese tiefen Schatten des menschlichen Lebens einzuführen. Es lag ihm daher, wie es scheint, unwillkürlich nahe die ganze tragische Begebenheit, wiewohl er den Anstoß dazu aus einer märchen- und sagenhaften Erzählung entnahm, fast ganz in dem Gewande seiner Zeit vorzutragen. Die Aufgabe und das Ziel, das er in dem Stücke selbst der dramatischen Kunst und Poesie steckt, wird dadurch vollkommen erreicht. Auf diese Weise ist es auch erlaubt, die oft citirte Stelle aus der Scene mit den Schauspielern als einen unentbehrlichen Wink zur Einführung in das Verständniß seiner Intentionen hinsichtlich dieses Stückes anzusehen.

Dabei drängt sich zugleich eine andere Betrachtung auf. Es ist gewiß schon Vielen auffallend gewesen, daß Shakspere in diesem Stücke zum ersten Male aus der heiteren Atmosphäre des lustigen alten Englands heraustritt, und seinen tiefen Einblick in die finsteren Seiten des Lebens bekundet. Schon das kann dazu beitragen, daß man aus seiner früheren Periode genau genommen nur zwei große Tragödien aufzuweisen hat. Denn die Historien mag ich dazu nicht unbedingt

zählen, wenngleich besonders Richard II. und Richard III. gewissermaaßen als selbständige Tragödien angesehen werden könnten. Vorherrschend bleibt doch das heitere und meistentheils unbefangen spielende Lustspiel; und selbst in Romeo und Julia übt der wunderbare Glanz der Färbung einen so mächtigen Zauber aus, daß sich zu der tiefen Wehmuth des Schmerzes eine beruhigende Milde gesellt. Was zu dem Hingeben an einen tieferen Ernst und hier und da zu einer gewissen Herbigkeit in den Anschauungen der Räthsel des Lebens möglicherweise hat beitragen können, habe ich theilweise schon in der Einleitung erwähnt. Doch möchte ich nicht gern so weit gehen wie andere Ausleger, die sich darin gefallen, aus dieser unläugbaren Wandelung seiner Gemüthsstimmung Schlüsse auf Shakspere's moralische Reinigung von manchen vorwurfsvollen Schwächen zu ziehen. Auch das muß ich dahingestellt sein lassen, ob der am 11. August 1596 erfolgte Tod seines Sohnes Hamnet und sein väterlicher Kummer darüber mit dieser Tragödie Hamlet in einiger Beziehung steht. Um das für wahrscheinlich zu halten, müßte wenigstens die erste Ausarbeitung derselben in das Ende dieses oder den Beginn des nächsten Jahres gesetzt werden. Doch wie hätte er dann in derselben Periode oder mindestens kurz darauf einige überaus heitere Lustspiele schreiben können?

Vielmehr ist mir im Vergleich dieser mit seiner früheren Periode eine andere Betrachtung weit wichtiger. Die Verirrungen der Menschen in Frevel, Verbrechen und Unsitte waren Shakspere auch bei den ersten Schritten auf seiner Laufbahn anschaulich und von seinen dramatischen Schilderungen nicht ausgeschlossen. Titus Andronicus ist überfüllt von blutigen Gräueln, Richard III. die bewunderungswürdige Darstellung eines vorsätzlichen Böswichts, und Sir John Falstaff, wiewohl mit dem genialsten Humor ausgestattet, das Bild sittenloser Nichtswürdigkeit. Aber in jenem ersten

Jugendwerke ist die Blöße der Wildheit im menschlichen Wesen, wenn nicht mit ungezügelter Phantasie übertrieben, so doch in erschreckender Nacktheit dargestellt, in Richard III. das Böse zwar mit tiefer Intuition, aber doch gewissermaaßen als eine der menschlichen Natur fremde Abnormität aufgefaßt und zur Anschauung gebracht. Nur Sir John Falstaff nähert sich schon mehr der ironischen Anschauung der Richtung der menschlichen Schwäche nach den zwei entgegengesetzten Seiten des Geistigen und Gemein-Sinnlichen. Die erhabene Auffassung aber von dem, selbst in den edelsten Naturen unvertilgbaren Gegensatz zwischen der Hinfälligkeit in sittlicher Schwäche bis zur Sünde und dem Bedürfnisse nach der Erhebung über das Verwerfliche ist in diesem Drama eine neue Erscheinung auf der poetischen Laufbahn Shakspere's. Der große poetische Fortschritt, aus dem frisch jugendlichen Wesen in den Ernst des gereiften Mannes, bekundet sich nicht durch die eindringende Tiefe der Anschauung allein, sondern auch, und in fast noch höherem Grade, durch die Objectivität und Milde der Darstellung. Sollte es nicht Ihnen wie manchem anderen aufmerksamen Beobachter der zahlreichen Urtheile über dieses Stück aufgefallen sein, daß die überwiegende Mehrheit der Ausleger in der leidenschaftlichen Verdammung des Königs mit der Königin und in der Ueberschätzung Hamlets ihre Genugthuung sucht? Haben doch Richardson und Frau von Staël von der Tugend Hamlets gesprochen, welche den Ränken Jener unterliege. Ich denke, wir werden bei Gelegenheit dessen, was ich über seine Characteristik noch hinzuzufügen habe, von seiner sittlichen Größe eine andere Ansicht gewinnen. Aber es ist der Triumph der poetischen und künstlerischen Größe Shakspere's, daß er in der Beleuchtung der glänzenden Eigenschaften Hamlets unsere ganze Theilnahme für ihn gewinnt und uns wider Willen dazu hinreißt, für sein Schicksal eben so sehr wie für seine Individualität

Partei zu ergreifen. Denn auch die verwerflichen Charactere treten nicht unter der Maske auf, unter welcher schwächere Dramatiker die Bösewichter, sei es dichtend oder darstellend, dem Publikum vorzuführen lieben. Sie erscheinen vielmehr genau in derselben Gestalt und unter derselben Bedeutung, wie im geselligen Leben, wo Formen, Verhältnisse und Convenienz ihnen, wenn auch nicht zur Entschuldigung, so doch zur Duldung und milderen Beurtheilung zu Statten kommen. Gewiß wenigstens hat der Dichter den König, die Königin und Laertes, die doch nicht blos nach ihrer Handlungsweise, sondern auch nach ihrem ursprünglichen Naturell tief unter Hamlet stehen, so reichlich mit blendenden oder gewinnenden Eigenschaften ausgestattet, daß wir ihnen oft für ihr Thun und Lassen mehr Recht geben müssen, als dem Gegenstand unserer größten Theilnahme.

So wie diese sinnreiche Vertheilung des Rechtes und Unrechts für die Feinheit der Seele des Dichters zeugt, so bekundet er den höchsten poetischen Tact einerseits durch die enge Verbindung der Handlung mit der realen Welt in dem Colorit der geselligen Verhältnisse seiner Gegenwart. Auf der anderen Seite wirft sein poetisches Ingenium über das bis zur Täuschung lebenswahre Bild durch die Einmischung des Geisterhaften den Schein des Märchen- und Sagenartigen. Vielleicht trete ich mit den vorherrschenden Meinungen in Widerspruch, indem ich gerade in diesem Umstande ein erfolgreiches Mittel zur Milderung des tieferschütternden Gegenstandes erkenne. Denn während es mir scheint, daß die Unthaten und alles Verabscheuungswürdige, was der Stoff enthält, williger angeschaut werden, weil sie mindestens zum Theil in das Reich der Fabel und Sage entrückt sind, kann mir eingehalten werden, daß durch den Antheil des Geistes an der Handlung der Schauer vor der Erscheinung vermehrt werde. Und doch glaube ich, daß gerade dieser den

größten Antheil hat an dem Beifalle, welcher trotz des furchtbar ernsten Stoffes bei jeder erneuten Vorstellung dieser Tragödie die Zuschauer aus den verschiedensten Schichten der Gesellschaft anlockt und fesselt.

Wie immer war, nach meiner Ueberzeugung, auch hier die Vergegenwärtigung dieser Begebenheit oder Fabel der Hauptzweck des Dichters, dem die sinnreich und scharf ausgeführte Characteristik zum Mittel zu dienen hatte. Ich kann daher nicht, wie einer der neueren Ausleger, die summarische Wiederholung des Stoffes aus dem Munde des sterbenden Hamlet für einen Pinselstrich des Gemäldes betrachten, durch welchen die vorherrschende Eitelkeit des Prinzen noch mehr bezeichnet werden sollte. Vielmehr sehe ich darin nur den unwillkürlichen Ausdruck des Bedürfnisses und des Gefühles, von dem das Gemüth des Dichters ganz erfüllt war. Auch ist es bedeutsam genug, mit welcher Gewalt der Eindruck des Stoffes bei den meisten und sicher den sinnreichsten aller Besprechungen dieser Tragödie selbst dann immer noch vorherrscht, wenn sich der Scharfsinn und die Einsicht der Ausleger mit absichtlicher Sorgfalt und ergründender Tiefe der Erklärung und dem Verständnisse der räthselhaften Erscheinung der Hauptperson zuwendet. Doppelt wichtig ist dabei die Uebereinstimmung der einsichtsvollsten und begabtesten Beschauer darüber, daß die Schwere und der Ernst dieses Stoffes unwillkürlich an Aehnliches in antiken Tragödien erinnert. Man hat in dieser Beziehung die große Trilogie des Aeschylos genannt, wiewohl der durch Apollo's Orakelspruch zur Rache des ermordeten Vaters berufene Orestes nur in dieser einen Hinsicht einen Berührungspunkt mit Hamlet hat. Herder erkennt im Allgemeinen die Verwandtschaft der Tragik Shakspere's mit der der classischen Tragödie an. Besonders nahe steht er in dieser Hinsicht dem Tiefsinne des Sophokles. Warum also wird dennoch wiederholt die Anwendung der

alten, von Aristoteles aufgestellten Regeln über das Wesen des Tragischen abgewiesen? Shakspere's practischer Sinn als Dramatiker, so sagt man, verträgt sich nicht mit diesen Theorieen. Das scheint kaum verständlich, denn eine gute Praxis wird immer, wenn auch unbewußter Weise, auf einer Theorie stehen müssen, und ist die Theorie des Aristoteles gut, so wird es kein Vorwurf für Shakspere's Praxis sein, sie darauf zurückzuführen. Aber die Idee des unabänderlichen Schicksals, das finstere und unerbittliche Fatum der Alten verträgt sich nicht mit der christlichen Offenbarung, Andere sagen vielleicht: mit den modernen Anschauungen; und auch diejenigen, welche Shakspere nicht den festen Standpunkt auf der christlichen Offenbarung zugestehen mögen, werden ihm doch wenigstens den Ruhm der Mustergültigkeit für das moderne Drama nicht rauben lassen wollen. Darüber habe ich mich in meiner Schrift „Altengland und William Shakspere" genauer ausgesprochen*); hier ist es am Orte, darauf zurückzuweisen, weil diese Tragödie gleich allen anderen desselben Verfassers den dort ausgeführten Grundsätzen auf das Schlagendste entspricht.

Das Gewicht der Begebenheiten, um die es sich in dieser Tragödie handelt, drückt zwar mit genügender Schwere und Gewalt auf die Gemüther der betreffenden Individuen, und besonders der Hauptperson, um uns für ihre Handlungsweise zur Erklärung zu dienen. Auch ist die fürstliche Stellung Hamlets, sowie seine Stellung zu einem feinen Hofe in der Atmosphäre zweifelhafter Sittlichkeit von mitwirkender Bedeutung bei dem Einflusse des Schicksals auf seine Gesinnung. Wir können uns denken, daß die doppelseitige Halbheit, an der alle Individuen dieses Drama's leiden, das geschmeidige Paciscren zwischen Sitte und Anstand, Recht und Unrecht, Tugend und Laster, das durch die ganze Handlung durchgeht,

*) Buch I Abschnitt IV. p. 177 ff.

ſeinen Antheil hat an der Beugung von Hamlets innerem Weſen. So ſind auch den einzelnen Mitgliedern und Verhältniſſen der tragiſchen Geſchlechter des Alterthums, wie den Atreiden und Labdakiden, gewiſſe Züge gemeinſam. Sie ſind ein Ingrediens des gemeinſamen Verhängniſſes. Aber der Angelpunkt, auf welchem ſich das Schickſal zu einem ſchweren Verhängniſſe geſtaltet, liegt doch für Hamlet eben ſo wie für die übrigen Hauptperſonen in dem Gemüthe. An ſich ſelbſt kann ich darin noch keinen Unterſchied zwiſchen dem Weſen der modernen und der antiken Tragik entdecken. Doch das poſitive Bewußtſein von der Freiheit des Willens in Bezug auf die Wahl der einen oder anderen Richtung des Gemüthes, nach modernen Begriffen, und die Umſchleierung dieſes Bewußtſeins unter dem Drucke eines dunklen und unabänderlichen Fatums, nach der Meinung der Alten, zieht eine ſcharfe Grenzlinie zwiſchen dieſer und jener. Und doch iſt auch bei den Alten eine tragiſche Individualität nicht denkbar ohne den inneren Kampf zwiſchen der urſprünglichen Verfaſſung des Gemüthes und der Geſtaltung und Richtung, welche unter dem Drucke des Schickſals von ihr angenommen wird, zugleich aber auch dieſes zu dem tragiſchen Verhängniß umwandelt. Wir werden alſo im Allgemeinen an einem Agamemnon oder Oreſtes des Aeſchylus, einem Oedipus, Kreon oder Ajax des Sophokles eine tragiſche Schuld eben ſo als den Grund ihres tragiſchen Unterganges, wie bei Shakſpere's Hamlet, anerkennen müſſen.

So weit berührt ſich Shakſpere mit den antiken Tragikern und trennt ſich von ſeinen Zeitgenoſſen ſowie von vielen anderen modernen Dramatikern, als bei ihm nicht wie bei dieſen eine bloße Laune des Schickſals oder eine dämoniſche Vorausbeſtimmung deſſelben, nicht eine nur grillenhaft und willkürlich aufgeregte Leidenſchaft noch eine verwickelte und überwältigende Intrigue die Entſcheidung herbeiführt. Nur

tritt unter den Bedingungen, welche die moderne Anſchauung von dem Alterthume ſcheiden, die gebieteriſche Forderung auf, daß die tragiſche Schuld ſich klar vergegenwärtige und nicht, wie bei den Alten, unter dem düſteren Schleier eines unerbittlichen Verhängniſſes theilweiſe verhüllt werde. Dieſer Forderung hat Shakſpere in dieſem Hamlet vollſtändig genügt. Meines Wiſſens verſagt ihm auch keiner der einſichtsvollen Ausleger die Anerkennung dieſes Erfolges. Alſo das Geheimniß, das nach der Meinung vieler Ausleger in dieſem Drama verſchloſſen iſt, liegt nicht ſowohl in der Frage, ob Hamlet eine tieftragiſche Schuld beizumeſſen ſei, ſondern vielmehr in dem Zweifel über die Bezeichnung und ſcharfe Abgrenzung derſelben.

Eine Auslaſſung in meinen Hamletbriefen iſt dahin verſtanden worden, als ob ich die tragiſche Schuld Hamlets in ſeinem Entſchluſſe, die Rolle eines Wahnſinnigen zu übernehmen, erkännte. Ob ich mich in dieſer Beziehung allzu undeutlich und ungenügend ausgeſprochen habe, muß ich dahingeſtellt ſein laſſen. Gewiß konnte meine Meinung um ſo weniger dahin gehen, als meiner Anſicht nach die gegenſeitigen Widerſprüche, in welchen die verſchiedenen Ausleger einander gegenüber ſtehen, vorzugsweiſe in der Begierde jedes Einzelnen, ein genügend erſchöpfendes Wort für das Räthſel zu finden, ihren Grund haben. Ich gehe dagegen von dem Geſichtspunkte aus, daß dieſe Tragödie nicht, wie Viele anzunehmen ſcheinen, auf einer Verirrung des Verſtandes, ſondern, gleich allen anderen tragiſchen Schöpfungen Shakſpere's, auf dem Gegenſatze verblendeter Leidenſchaften gegen die geſunde Lebensthätigkeit des Gemüthes beruht. Eine heftige Leidenſchaft iſt es, was Hamlet zu der Ueberhebung über ſich ſelbſt verführt und ihn über die Grenzen ſeiner endlichen Natur hinaustreibt. Gleichviel, ob dieſe Leidenſchaft durch den Gram über den Verluſt des Vaters, durch die tiefe Verletzung ſeines

fürſtlichen Ehr- und Anſtandsgefühles oder durch die Entrüſtung über das unerhörte Verbrechen gegen ſeinen heldenmüthigen Vater aufgeregt iſt: in einer ſchwer zu ergründenden Tiefe der Leidenſchaft iſt ſein Entſchluß zur Uebernahme der Rolle eines Wahnſinnigen begründet. So alſo ſcheint mir nicht darin das Geheimniß ſeiner tragiſchen Schuld zu liegen, ſondern ich glaube vielmehr, der allgemeine Uebergang ſeiner Seele aus dem normalen Zuſtande in den einer verhängnißvollen Verwirrung müſſe, nach dieſem Entſchluſſe zu achten, auf einer an ſich ſelbſt höchſt wunderbaren und, wenn Sie wollen, geheimnißvollen Verfaſſung ſeines Gemüthes ruhen. Damit hängt die Anſchauung zuſammen, daß mir von den einzelnen Formen, in welchen ſich ſeine Leidenſchaft darſtellt, keine einzelne genügen kann, um das Wort des Räthſels zu entdecken. Vielmehr muß ich zum ſubjectiven Verſtändniſſe deſſelben alle verſchiedenen Ausdrucksweiſen ſeiner reich ausgeſtatteten und überaus fein beſaiteten Seele zuſammennehmen. Denn keine von ihnen iſt zu entdecken, mit der nicht eine andere im heftigſten Widerſpruche ſtände.

Man hat am häufigſten das Weſen ſeines Characters in dem edelſten Triebe nach der Ergründung aller Erſcheinungen des Lebens auf metaphyſiſch-ſpeculativem Wege und darin gerade den Grund zu ſeiner zaudernden Unentſchloſſenheit geſucht. Jene erſte Bemerkung iſt eben ſo berechtigt, wie die ſeines ſittlichen Zartgefühles und die daraus hervorgehende tiefe Entrüſtung gegen heuchleriſchen Schein und Abfall von Sitte, Anſtand und Wahrheit. Und doch kommt dieſer oft hochgeprieſene philoſophiſche Prinz unendlich oft in den Fall, neben den tiefſinnigſten Wahrheiten nicht paradoxe blos, ſondern ſelbſt unhaltbare Meinungen auszuſprechen. Aber was er auch ſagt und äußert, ſo werden wir überall durch die geniale intuitive Auffaſſung ſeiner Gedanken gewonnen. Auf dieſem Wege ſchmeichelt uns der Glanz des ausgeſpro-

chenen Gedankens mit der Täuſchung, daß er auch unſer Eigenthum ſein könne. Geſtattete es der Raum, ſo würde es nicht ſchwer werden, nicht blos die Unhaltbarkeit von Manchem, was gemeinhin für einen tiefſinnigen Sinnſpruch gilt, ſondern auch Widerſprüche gegen ſich ſelbſt nachzuweiſen. Am anſtößigſten iſt mir die faſt allgemein übliche Verehrung für den philoſophiſchen Tiefſinn Hamlets in ſeinen Auslaſſungen auf dem Kirchhofe. Man kann ſelbſt leſen, dort ſei der tiefſinnig-philoſophiſche Prinz erſt recht auf dem ſeiner Stimmung entſprechenden Platze. Um nicht zu lang zu werden, muß ich auf das, was ich ſchon früher darüber ausgeſprochen habe, verweiſen. Nur ſoviel iſt zu wiederholen, daß dieſe Scene für mich deshalb eine tief tragiſche Bedeutung hat, weil ſich in ihr der Abfall der unläugbaren Anlage Hamlets zu tiefſinnigen Anſchauungen in ſpitzfindige Sophiſterei und faſt nichtsſagende Betrachtungen bekundet.

Spricht man ferner von der aus dieſer Neigung hervorgehenden Schwäche der Unentſchloſſenheit, oder benutzt man ſeine eigenen Worte, um ihn ſogar der Feigheit anzuklagen, ſo kann man andererſeits ſeinen Muth, ſeine oft übereilte, faſt verwegene Entſchloſſenheit nicht läugnen. Wichtig iſt dabei freilich ſtets die überwiegende Gewalt des momentanen Eindruckes. Dieſer Einfluß iſt eben die Folge davon, daß der ſcharfſinnig urtheilende, der fein fühlende Prinz, den dieſe Eigenſchaften dazu beſtimmt hatten, Herr und Meiſter ſeines Schickſals zu ſein, zum willenloſen Spielball deſſelben geworden.

Aehnlichen und faſt noch ſchrofferen Widerſprüchen begegnen wir, wenn ſein ſittliches Zartgefühl oder die Empfindlichkeit ſeines Gewiſſens als ein Motiv ſeiner Ausdrucks- und Handlungsweiſe angezogen wird. Wer wollte es läugnen, daß in allen großen Dramen Shakſpere's die Macht des Gewiſſens eine große Rolle ſpielt? So fehlt denn auch hier

der Antheil derſelben nicht. Wo aber iſt die Macht des ſittlich zartfühlenden Prinzen, als er den Lauſcher hinter der Tapete erſtochen hat, wo ferner in ſeinem Benehmen gegen Ophelia? Hat er ſie wirklich geliebt, ihr Hoffnungen auf ſeine Hand erregt? Ich will nicht noch einmal in meinen Vermuthungen nach dieſer Richtung hin ſo weit gehen, wie in meinen Hamletbriefen. Vielleicht, daß der Dichter ſelbſt die ganze Ausdehnung und Bedeutung dieſes Verhältniſſes im Dunkel hat laſſen wollen. Möglich, daß ich mir vorzuwerfen habe, mit meiner Vermuthung eines ſinnlichen Verhältniſſes zwiſchen Hamlet und Ophelia ſeinen zarteren Intentionen zu nahe getreten zu ſein. Wie dem aber auch ſei, von einem empfindlichen Gewiſſen zeugt es nicht, daß Hamlet nach der Entdeckung, Polonius ermordet zu haben, nicht im entfernteſten an die von ihm umworbene Tochter deſſelben erinnert wird. Noch weniger können wir von ſeinem ſittlichen Zartgefühl reden, als er den Ermordeten mit höhniſchen Spottreden aus der Stube der Mutter ſchleift. Und das geſchieht, nachdem ſich gerade die zartſittliche Seite ſeines Gemüthes in den Reden gegen ſeine Mutter auf das Unzweifelhafteſte herausgekehrt hatte. Seine Gleichgültigkeit über die Aufopferung von Roſenkranz und Güldenſtern iſt ſchon zu allgemein aufgefallen und als gewiſſenlos erkannt worden, um noch einer beſonderen Erwähnung zu bedürfen.

Und nun endlich ſeine Empfindlichkeit gegen allen heuchleriſchen Schein, alle Unwahrheit, Treuloſigkeit und Verwerflichkeit? Sie iſt unläugbar. Aber gerade hier finden ſich die heftigſten Widerſprüche. Nur ſcheint es mir auch hier vergebliche Mühe, die Löſung des Räthſels in einem Worte oder einem Satze finden zu wollen. Ich leſe, das Geheimniß liege in der von Glaube, Liebe und Hoffnung abgewendeten Geſinnung Hamlets. Warum ſollten wir nicht in vielen ſeiner Reden den Ausdruck der Verzweiflung erkennen, wenn

auch nicht überall, wo man es vermuthet hat, der Gedanke an den Selbstmord von maaßgebendem Gewicht für seine Betrachtungen ist. Noch mehr, es ist eine damit verwandte Stimmung, wenn ihn der Wahn drückt, er sei gekommen und berufen, die aus den Fugen gerückte Welt wieder einzurichten, oder wenn er meint, die Tugend müsse bei dem Laster um Vergebung bitten, als ob er, im alleinigen Besitze der Tugend, nur von Verworfenen umgeben oder abhängig wäre. Gewiß also ist auch diese Umkehrung einer ursprünglich edlen Gabe in Vermessenheit und Unwahrheit eine wichtige Seite seiner verhängnißvollen Gesinnung. Aber es ist mir zweifelhaft, ob man das Ganze seines Wesens mit jenen Worten genügend bezeichnet; es ist überhaupt kaum zulässig, den Maaßstab von theoretisch moralischen Begriffen anzulegen. Denn wie ich dieß schon oft ausgesprochen habe, der Begriff der tragischen Schuld geht über diese engeren Grenzen hinaus.

So habe ich denn mit der Aufstellung, daß vor Allem in der Annahme von der Rolle eines Wahnsinnigen ein schwer zu erklärendes oder geheimnißvolles Moment liege, nicht seine tragische Schuld bezeichnen wollen. Wohl aber glaube ich, daß uns dieser Entschluß vor Allem versinnlicht, wie entschieden ihn seine Leidenschaft von dem Gebrauche aller edlen, glänzenden und erhabenen Eigenschaften seines Gemüthes abwendete, mit anderen Worten, er verläugnet damit den besonnenen Muth und tiefsinnigen Verstand, das Zartgefühl für Sitte und Anstand, die Treue gegen Gewissen und Wahrheit vor den Augen der Welt, und ohne es zu wollen, gegen sich selbst. Nicht also die Maske des Wahnsinnes an sich, sondern daß ihm durch den Abfall von seinem eigenen Selbst, den Umsturz seiner edlen Natur oder seines Characters in eine verworrene Gesinnung die Annahme dieser Maske möglich wurde, trägt zur Erklärung des tiefen Geheimnisses seiner Seelenstimmung bei. Also dieser Abfall selbst ist auch für

mich ſein inneres Verhängniß, oder mit anderen Worten, ſein erſter Schritt in den Kreis der tragiſchen Schuld.

Sie ſehen alſo, daß ich das Bild von dem urſprünglichen Character Hamlets, das in den bekannten Worten Ophelia's liegt*), für einen Wink halte, den uns der Dichter mit der unergründlichen Macht des poetiſchen Inſtinktes zum Verſtändniß ſeiner Intentionen hat geben wollen oder müſſen. Dieſe Worte ſind zwar der Ausdruck der ſchwärmeriſchen Liebe eines enttäuſchten Mädchens. Aber ſie ſind auch das unwillkürliche Austönen eines ſeeliſchen Inſtrumentes, deſſen Saiten von ſo unendlicher Feinheit waren, daß ſie bei dem Erlebniſſe des Unterganges der glänzend erhabenen Erſcheinung Hamlets in ſchrillen Tönen zerreißen mußten. Auf dieſem Boden der Anſchauung muß mir daher der hochtragiſche Kampf des urſprünglichen mit dem in die Leidenſchaft hineingetriebenen Hamlet, der Gegenſatz zwiſchen ſeinem Character und ſeiner Geſinnung, ebenſo in dem Lichte einer mannichfaltigen Vielſeitigkeit, wie in dem einer kaum faßlichen Gluth erſcheinen. Wiederum eine Seite der Berührung Shakſpere's mit der antiken Tragödie; aber auch ein tragiſches Gemälde von großer Erhabenheit über dieſer. Denn was auch unſere Vorſtellung von dem inneren tragiſchen Kampfe derjenigen Perſonen ſein mag, die ich Ihnen aus der claſſiſchen Zeit genannt habe, ſo reicht die Ausdehnung derſelben doch nicht an die Vielſeitigkeit der in Hamlets tragiſchem Weſen anklingenden Töne. Es iſt als ob ſich die tragiſche Entſcheidung dort nur in einer engbegrenzten Provinz bewegte. Hier aber handelt es ſich um ein Gemüth, das ſich mit ſeinen urſprüng-

*) O welch ein Geiſt iſt hier zerſtört,
Des Hofmanns Auge, des Gelehrten Zunge,
Des Kriegers Arm, des Staates Blum' und Hoffnung,
Der Sitte Spiegel und der Bildung Muſter,
Das Merkziel der Betrachter.

lichen Bedürfnissen und Anlagen in das Unendliche ausdehnt und dessen Anschauung selbst in der Verwirrung seiner Trümmer uns mit dem Eindrucke eines unergründlichen Geheimnisses durchschauert.

Dieser geheimnißvolle Schauer steigt auch in der dargestellten Handlung, unerachtet ihrer Bewegung in auf- und niedersteigenden Wellen, mit reißender Schnelligkeit. Keine Scene und einzelne Handlung, in welcher nicht der Fortschritt der Hauptperson, sowie der allgemeinen Begebenheit zu ihrem tragischen Ende vor unseren Augen läge. Auch in den einzelnen Monologen, in der Schauspielerscene oder der auf dem Kirchhofe kann ich nicht einen positiven Stillstand der Handlung bemerken. Sie sind vielmehr die Momente, in welchen die ringende Seele von Neuem Athem zu schöpfen sucht, die aber auch in der inmittelst höher angestiegenen Bitterkeit, Schärfe und leidenschaftlichen Spannung oder in der Erschlaffung die fortgeschrittene Reife zur tragischen Auflösung bekunden. Nur in so weit ist ein Zaudern der Handlung zuzugeben, als allerdings das ostensible Ziel derselben immer mehr in die unerreichbare Ferne tritt. Sollte es aber nicht im Sinne der ganzen Begebenheit liegen, daß der zur Rache des Vaters aufgerufene Sohn auf diesem Wege und mit diesen Gesinnungen die ihm aufgelegte Verpflichtung überhaupt nicht erfüllen konnte? Bedeutsam genug, daß in dem Berichte des Saxo Grammaticus sowohl als des Belleforest der scharfsinnige, heimtückische, fast visionäre Hamlet auf dem Wege des verstellten Wahnsinns seinen Zweck erreicht, wogegen der mit den edelsten Anlagen ausgestattete Mann nicht blos vergebene Anstrengungen zu demselben macht, sondern sogar seinen und seines ganzen Hauses nothwendigen Untergang damit verschuldet.

Nach allem dem werden nur wenige Worte genügen, um die Uebereinstimmung dieser Tragödie mit der Theorie des

Ariſtoteles in Bezug auf die Erregung der Furcht und des Mitleids und der Reinigung von dieſen Leidenſchaften anzudeuten. Mehr als in dem verſchuldeten Untergange einer menſchlichen Erſcheinung von der ausgezeichnetſten Begabung kann unſer Mitleid nicht erregt werden. Die Macht der Liebenswürdigkeit Hamlets iſt ſelbſt in ſeinen ſchweren Verirrungen von Vernunft, Liebe, Treue und Wahrheit von unwiderſtehlichem Einfluſſe. Wir verzeihen ihm unter derſelben ſogar eine mißverſtändliche Anſchauung ſeiner perſönlichen Bedeutung, wenn ſie nur auf der Verwandtſchaft mit ſeinem genialen Weſen beruht. Goethe ſpricht in ſeinem Leben von dem Vorherrſchen einer Hamletſtimmung zu der Zeit, als er Werthers Leiden dichtete. Wir können ſympathiſiren mit dem Eindrucke, welchen dieſe Tragödie auf einen feinen und reichen Geiſt machte; und doch iſt derſelbe nur von einer Seite des mannichfaltigen Gemäldes bedingt. Freiligrath und Mehrere nach ihm machen Hamlet zum Typus des allgemeinen deutſchen Nationalcharacters. Dieſe Auffaſſung ſcheint von der einen Seite eben ſo wahr, als ſie von der anderen Seite ungerecht iſt. Doch kommen dieſe Anſchauungen in dem Bekenntniſſe eines faſcinirenden Eindruckes überein. Sie beweiſen die unwiderſtehliche Wirkung der mitleidenden Theilnahme auf Gemüther von verſchiedenem Weſen. In Furcht erſchreckend müſſen wir uns ferner beugen, wenn wir die Höhe betrachten, von welcher Hamlet in die Tiefe ſeines tragiſchen Verhängniſſes fällt. Welche Fülle der Begabung darf vor einem ähnlichen Falle ſicher ſein, wenn dieſer ausgedehnte Reichthum einem ſchweren und doch nicht unüberwindlichen Geſchicke jammervoll unterliegen, ja ſelbſt an dem verhängnißvollen Untergange mitarbeiten mußte? Demungeachtet führt uns die Kataſtrophe zu der Anſchauung einer unendlichen und in unerſchütterlicher Ordnung waltenden Macht zurück. Wunderbar ergreifend iſt der Sinn der Worte von Fortinbras „This quarry cries

on havock". Eine aufgehäufte Menge erlegten, edlen Wildes, die laut über eine wilde Verwüſtung ſchreit. Und doch tönt in unſerem Inneren die Antwort auf die Frage nach dem unabweislichen Grunde dieſer Verwüſtung deutlich wieder. Wie wir mitleidend und furchterfüllt den Kampf und das ſchmerzliche Ringen Hamlets mit erlebt haben, ſo fühlen wir auch mit ihm in der Entſcheidung, welche den Gegenſtand ſeiner Rache mit ihm zugleich dahinrafft, die Erbauung einer beruhigenden, weil genugthuenden, Auflöſung. Das ſittlich religiöſe Urtheil hat zwar zu ſchweigen, aber das Gefühl von der Macht der Unendlichkeit, an der ſich das Endliche des menſchlichen Widerſtrebens brechen muß, wird uns zur Ueberzeugung. Wir nehmen in unſerer Erinnerung ein Erlebniß mit von tiefer Erſchütterung zwar, aber auch von einer erbauenden Wirkung, in der ſich die leidenſchaftlichen Wellen unſeres Mitleids und unſerer Furcht zur Ruhe legen.

Ob es deſſen bedarf oder nicht, will ich doch ausdrücklich wiederholt haben, daß ich mit dieſer ſummariſchen Zuſammenfaſſung vorlängſt ſchon ausgeſprochener Meinungen mir nicht anmaaßen will, das tiefe Geheimniß dieſer großen Dichtung völlig entſchleiert zu haben. Das wird kaum Einem gelingen. Denn es liegt in dem tiefſten Geheimniſſe der menſchlichen Welt ſelbſt, in dem niemals zu ergründenden Gemüthe.

2. König Lear.

P. P.

Auch in König Lear, gleichwie in Hamlet, liegt uns das Reſultat der tiefſinnigſten poetiſchen Anſchauung vor. Meines Wiſſens hat man nicht zu behaupten gewagt, daß dieſes Drama die Spuren einer flüchtigen Bearbeitung in ähnlicher Weiſe wie jene Tragödie an ſich trage. Mindeſtens erinnere ich mich nicht, von loſem und mangelhaftem Zuſammenhange einzelner Scenen ſprechen gehört zu haben. Im Gegentheile iſt die formell und materiell überaus ſorgfältige Ausarbeitung allſeitig anerkannt worden. In jener Hinſicht iſt beſonders die durchgeführte Eigenthümlichkeit der Sprache zu ſehr in die Augen ſpringend, um einen entgegenſtehenden Zweifel aufkommen zu laſſen. Namentlich iſt dem König ſelbſt eine Ausdrucksweiſe in den Mund gelegt, wie ſie bis dahin in Shakſpere'ſchen Stücken nicht bemerkbar war; kurz und ſchlagend, zuweilen abgeriſſen und dunkel, dann wieder, wo die Leidenſchaft überſtrömt, in kühnen Bildern und Metaphern dahinbrauſend, ferner in den kurzen Momenten, wo die Wellen der empörten Leidenſchaft oder des Wahnſinnes ſich ſenken, in ſententiöſe Redensarten gewaltſam zuſammengepreßt, endlich, nachdem der Sturm der Tobſucht vorüber,

von rührend elegiſcher Weiche. Auch dem Narren — deſſen Bild möglicherweiſe mit einer traditionellen Reminiscenz an den bekannten Narren Heinrichs VIII., Will. Sommers, zuſammenhängt — iſt eine Sprache zugetheilt, für die uns in früheren Stücken kein Vorbild zur Vergleichung vorliegt. Genug, allen dieſen unläugbaren Zeugniſſen einer außerordentlich ſorgfältigen Ausarbeitung hat keiner der Beſchauer und Ausleger die Anerkennung verſagen können. Dagegen hat der furchtbare Ernſt des Stoffes in dem erſchütternden Verlaufe der Begebenheiten viele und ernſte Bedenken erregt. Die Umarbeitung von Nahum Tate (erſch. 1682, 4.) hat wegen der Kühnheit, mit welcher auf dem Wege neuer und verwunderlicher Erfindungen und Aenderungen dem Drama ein verſöhnlicher Schluß gegeben worden, eine gewiſſe Berühmtheit erlangt und ziemlich lange das Original von der engliſchen Bühne verdrängt. Charles Knight (pictor. ed.) giebt eine Beſchreibung davon, indem er meint, daß dieſes Attentat gegen ein großes Poem und Kunſtwerk deſſen unſterblichen Werth doppelt an das Licht ſtelle. So ſteht denn alſo jenem Bedenken nicht blos in der einen Perſon dieſes Herausgebers, ſondern in der Meinung der einſichtsvollſten Verehrer und Kenner Shakſpere's ein gewichtiger Widerſpruch gegenüber. Selbſt der verwegene Umarbeiter dieſes großen Kunſtwerkes hat anerkennen müſſen, es liege vor ihm ein Haufen von Juwelen, loſe und ungeſchliffen, aber doch ſo blendend in ihrer Unordnung, daß er bald bemerkt habe, ſich eines Schatzes bemächtigt zu haben. Maaßgebende Kritiker glauben in dieſem Poem eine eben ſo erhabene Größe wie in den Meiſterwerken von Sophokles bewundern zu dürfen. Auch die Wirkung des Originals auf unſerer deutſchen Bühne iſt von Gewicht für ſeine große dramatiſche Bedeutung. Es ſind beinahe hundert Jahre verfloſſen, ſeit Schröder (17. Juni 1778) zum erſten Male zu Hamburg in

der Rolle des König Lear auftrat. Er erntete dort, sowie später in Berlin und Wien, ungetheilten Beifall in dieser Kunstleistung. Reinecke wurde ihm fast gleichgestellt und Fleck spielte als Gast neben Schröders Lear die Rolle des Gloster zur Bewunderung der Kenner. Eßlair habe ich leider nicht mehr gesehen, dagegen aber Anschütz vor fast vierzig Jahren in hohem Grade bewundert; und heute noch gilt es bei unseren Bühnenvirtuosen für einen Ehrenpunkt, Shakspere's Lear gegeben zu haben. Darf daneben der Eindruck erwähnt werden, den ich auf das völlig primitive Gemüth eines Mannes ohne alle ästhetische und wissenschaftliche Bildung habe ausüben sehen, so mag eine Anecdote hier Platz finden. Ein Bauergutsbesitzer, der unter seines Gleichen für nicht mehr gelten wollte als er war, doch aber durch seinen schlichten Verstand einer besonderen Achtung genoß, sprach sich, nachdem er einer Vorstellung des Lear beigewohnt hatte, mit Erschütterung über die zutreffende Aehnlichkeit des dramatischen Gemäldes mit den auf dem Lande häufig vorkommenden Verhältnissen zwischen den auf den Auszug gesetzten Eltern und ihren Kindern aus. Wenigstens liegt darin ein unbestochenes Anerkenntniß der treffenden Naturwahrheit, wenn gleich von einem erhabenen Standpunkte aus dieselbe in noch weiterer Ausdehnung ihre Gültigkeit hat. Denn in dem Leben der Völker und Staaten sind die Beispiele nicht selten, wo von oben wie von unten der bitterste Undank der Lohn wird für aufopfernde Liebe und Hingebung in irrthümlicher Schwäche. So laut auch diese Zeugnisse für die Gediegenheit dieses Meisterwerkes sprechen, so ist es doch einestheils unläugbar, daß der Dichter mit der schonungslosen Wahrheit seiner Zeichnung auf die Stärke der Nerven seiner Zuschauer in der ausgedehntesten Weise gerechnet hat. Er deckt mit erschreckender Naturtreue die Tiefen der menschlichen Seele nach den Richtungen der größten Verworfenheit und des herz-

zerreißenden Schmerzes auf. Man hat bemerkt, seit seinem Titus Andronicus habe er kein furchtbareres Gemälde aufgestellt. Und doch, welche Kluft liegt zwischen jenem Jugenddrama und diesem Product eines gereiften Mannes. Dürfen wir mit dem Dichter fühlen und leiden, daß ihm die Lebenserfahrungen den Blick in diese Abgründe des menschlichen Seelenlebens geöffnet haben, so müssen wir auch seine Größe in der Erhabenheit der Darstellung staunend bewundern. Dazu kommt anderntheils die Möglichkeit, daß er über Einzelnheiten in der Ausführung gegen sich und seinen ersten Entwurf in ähnlicher Weise streng gewesen ist, wie wir es bei Hamlet im Vergleiche zu der Redaction von 1603 mit dem Abdrucke in der Folio vermuthen können. Auch zwischen dem ersten Quartabdrucke des König Lear (von 1608) und dem Texte der Folio von 1623 bestehen so große Verschiedenheiten, daß wir kaum an der Entscheidung des Verfassers über die Aenderungen und Auslassungen zweifeln können. Wie es aber auch zu erklären sein mag, daß in der Folio circa 220 Verse oder Zeilen gestrichen und dagegen 50 neue hinzugefügt worden, so wird doch ein scharfkritisches Auge versucht werden, auch an der letzten Redaction Einzelnheiten mit Bedenken zu betrachten. Darüber wird unter Anderem kaum eine Verschiedenheit der Meinung herrschen, daß die Handlung der 7. Scene im III. Acte zu grausam ist, um sie dem Anblicke des Publikums vorzustellen. Wiewohl Tieck in den Anmerkungen zu der Uebersetzung einen Ausweg zur Darstellung ersinnt, ging doch, wie ich aus wiederholter mündlicher Besprechung weiß, seine wahre Meinung dahin, daß es nicht möglich sei, diese Handlung auf der Bühne selbst darzustellen, sondern daß sie nur kurz berichtet werden könne. Bleiben also auch dem rückhaltlosesten Verehrer und Bewunderer Shakspere's an Einzelnheiten des Textes noch Ausstellungen übrig, so wird doch über die Größe und Erhaben-

heit des Ganzen keine Meinungsverschiedenheit herrschen können. Um so gewissenhafter und unbefangener ist daher die eingehende Betrachtung desselben zu halten.

Ueber die Zeit der Entstehung dieser Tragödie ist kaum ein Zweifel möglich. Nach der ausdrücklichen Erwähnung der Aufführung von König Lear zu Whitehal am 26. December (St. Stephans-Tag) auf dem Titel der drei im J. 1608 erschienenen Quartausgaben könnten wir zwar diesen Tag im J. 1607 suchen. Da aber in der von P. Collier uns mitgetheilten Eintragung dieser Ausgabe in die Buchhändlerregister vom 26. November 1607 jene Aufführung ebenfalls erwähnt ist, haben wir sie mit Bestimmtheit in das J. 1606 zu setzen. Zu noch genauerer Bestimmung des ersten Erscheinens dieser Tragödie dient uns ferner die Existenz von dem Abdrucke eines älteren Stückes desselben Stoffes aus dem J. 1605 in Verbindung mit der Form des Titels von dem Shakspere'schen König Lear. Es ist weder bis hierher noch später Regel gewesen, daß einem zu veröffentlichenden Drama der Name des Verfassers an dem Beginne des Titels vorgedruckt wurde. Die schon von Malone aufgestellte und von P. Collier adoptirte Meinung, daß dieser Abdruck des älteren Stückes durch die Popularität unserer Tragödie auf dem Globustheater veranlaßt worden sei, fällt zusammen mit der Wahrscheinlichkeit, daß Nathaniel Butter, indem er in der Erlangung eines Manuscripts von dem ächten König Lear glücklicher war, als der Verleger jenes anderen Stückes (John Wright), mit dem an die Stirne gestellten Namen Shakspere's den Absatz seiner Ausgabe sichern wollte. Dazu kommt ferner, was wir Steevens verdanken, daß die Bekanntschaft Shakspere's mit den abenteuerlichen Namen böser Geister, welche Edgard in den Mund gelegt sind, aus Harrnet's Discovery of Popisch Impostors, einem Buche, das erst 1603 erschienen war, nachzuweisen ist. So steht es denn fest, daß die gegen-

wärtige Tragödie kaum zu einer anderen Zeit, als im J. 1604 geschrieben sein kann.

Die Quelle Shakspere's ist in der Hauptsache wahrscheinlich Holinshed's Chronik.*) Für die Nebenhandlung benutzte er die Stelle aus Sidney's Arcadia, wo die Prinzen Pirokles und Mucedorus dem unglücklichen Könige von Paphlagonien begegnen, der, wie Gloster, durch seinen Bastardsohn seines Besitzthumes und seines Augenlichtes beraubt, von dem früher von ihm verstoßenen ächten Sohne geleitet und vor Verzweiflung geschützt wird.**) Ohne daß es mit Shakspere im Zusammenhange steht, hat es dennoch einiges Interesse, sich zu erinnern, in wie vielen verschiedenen Formen und Beziehungen die Geschichte des alten Königs und seiner drei Töchter wieder vorkommt. Die älteste Ueberlieferung ist wahrscheinlich diejenige, die schon in der englischen Redaction der Gesta Romanorum aufgenommen worden.***) Was hier von dem Kaiser Theodosius und seinen drei Töchtern erzählt wird, ist wahrscheinlich aus derselben Quelle geflossen, wie die entsprechende Erzählung von einem britischen Könige in Geoffroy von Monmouth. Etwas Aehnliches führt Simrock aus Camden's Remains (zuerst erschienen vor 1605 dann 1674) von Iran, dem Könige der Westsachsen, an, wobei in der Antwort der dritten Tochter eine Wendung vorkommt, welche auch Shakspere Cordelia in den Mund gelegt hat. Auch Spenser gedenkt der Sage von König Lear in seiner Fairy Queen.

---

*) Wem das Original nicht zugänglich ist, findet Auszüge der betreffenden Stelle bei Eschenburg, Sh. Uebersetzung ad Lear, Simrock, Quellen d. Sh. Th. III. Ch. Knight pictor. ed. ad Lear. Der englische Text auch bei Delius.

**) Bei Eschenburg auszugsweise und bei Simrock ausführlicher erzählt.

***) Gesta Romanorum aus dem Lateinischen ins Deutsche übertragen von Dr. J. G. J. Gräße. 2. Anh. No. 2.

Vielleicht, daß von ihm der Name der jüngſten Tochter zuerſt Cordelia anſtatt Cordilla oder Cordella genannt worden iſt. Ferner hat uns Percy in ſeiner Sammlung unter den auf Shakſpere Bezug habenden Gedichten eine Ballade auf König Lear und ſeine drei Töchter erhalten. In ihr kommt zwar der Wahnſinn des Königs vor, von dem keine der anderen Quellen etwas weiß, auch bleibt Cordelia in der ſiegreich gewonnenen Schlacht gegen die böſen Schweſtern und Lear ſtirbt aus Gram über ihren Tod. Aber es iſt zweifelhaft, ob Shakſpere dieſer Ballade etwas verdankt. Wiewohl die Meinungen darüber ſchwanken, hat es mehr Wahrſcheinlichkeit, daß die Ballade erſt nach Shakſpere's Drama entſtanden iſt. Eher iſt es möglich, daß ihm für den Tod Cordelia's das einen Anſtoß gegeben hat, was Holinſhed ſowohl als eine im Mirror for Magistrates (ed. 1619 p. 59) auf „Queen Cordela" Bezug habende Ballade von ihren ferneren Schickſalen nach der Ueberwindung der Schweſtern ſowie nach ihrer und des Vaters Wiedereinſetzung berichtet. Darnach ſollen ſich ſpäter ihre Neffen gegen ſie empört, ſie zur Gefangenen gemacht und in einen Kerker geworfen haben, wo ſie ſich aus Gram ſelbſt erhenkt habe. Die Wahrſcheinlichkeit liegt in einem kurzen Worte des ſterbenden Edmund.*) Ehe ich endlich zu dem alten Stücke übergehe, nur zwei Worte über eine Bezugnahme auf Lear's Töchter zu Shakſpere's Lebzeiten, wenn auch nicht auf deutſchem Boden, ſo doch in deutſcher Zunge. Valerius Herberger (geb. 1562, geſt. 1627), Prediger an der evangeliſchen Kirche ſeiner Vaterſtadt, Frauſtadt in Polen, erwähnt die Töchter Lear's in zwei verſchiedenen Predigten. Die erſte hat zum Texte Sirach 12. V. 33—37 und enthält

*) He has commission from thy wife and me
To hang Cordelia in the prison and
To lay the blame upon her own despair,
That she fordid herself.

unter Anderem den Sinnſpruch „Wer ſeinen Kindern giebt das Brod — Und leyt ſelber Noth — Den ſoll man mit Keulen ſchlagen todt". In der zweiten, nach dem Texte Sirach 32. V. 26—29 u. 33 wird die Geſchichte Lear's und ſeiner Töchter dem Berichte von Holinſhed ziemlich entſprechend erzählt. Im Abdrucke iſt aber nicht dieſe Quelle, ſondern Nauclerus Polydorus genannt.*)

Nach dieſer Abſchweifung komme ich endlich zu der Beſprechung des alten Stückes über König Lear.**) Es muß ſchon 1593 geſpielt worden ſein, da es der Verleger John Wright bereits unterm 14. Mai 1594 in die Buchhändlerregiſter hat eintragen laſſen. Ob es damals wirklich zum Abdrucke gediehen ſei, läßt ſich in Ermangelung eines Exemplars davon nicht entſcheiden. Die Frage, die wir gemeinſchaftlich zu beſprechen haben, iſt eine doppelte: kann dieſes alte Drama eine Jugendarbeit Shakſpere's ſein und wenn nicht, was hat er daraus entnommen? Die erſte Frage beantwortet L. Tieck in der Vorrede zum zweiten Bande ſeines Altengliſchen Theaters mit großer Wärme bejahend. Dagegen iſt der Werth dieſes Drama's von den meiſten der älteren engliſchen Kritiker in hohem Grade gering geſchätzt worden. Voß ſchließt ſich in den Anmerkungen zu ſeiner Ueberſetzung von König Lear dem wegwerfenden Tadel an und auch Dr. Delius (Shakſpereausgabe) bezeichnet das Drama wenigſtens als weitſchweifig und ſchwerfällig. Unter dieſen Umſtänden konnte die ſchon im J. 1811 von Tieck

*) Valerii Herberger's Erklärung des Haus- und Zuchtbuches Jeſus Sirach. Hof 1739. 4. p. 440 ff. und 914 ff.

**) Abgedr. Steevens twenty plays etc. 1776. Vol. IV. unter dem Titel: The true chronicle History of King Leir and his three daughters, Gonorill, Ragan, and Cordilla as it hath been divers sundry times lately acted. Printed by Simon Stafford for John Wright etc. 1605.

ausgesprochene Meinung nicht wohl eine beifällige Aufnahme finden. Nur Simrock beurtheilt sie in so weit milder, als er ihr in Bezug auf dieses Stück einen größeren Schein von Berechtigung als hinsichtlich anderer pseudo-shakspere'scher Dramen zuerkennt. Wiewohl auch ich der Ansicht L. Tieck's nicht beitreten kann, bin ich doch nicht in dem Falle, das Urtheil der meisten Kritiker über das alte Stück zu theilen.

Von Anfang herein macht allerdings die breite Motivirung der Handlungsweise Leir's und der beiden ältesten Töchter einen schwerfälligen Eindruck. Man wird unwillkürlich an den Ton derjenigen früheren Versuche erinnert, denen die Ansicht zu Grunde zu liegen schien, daß bei einem Drama die Hauptsache nicht vorzugsweise in der lebendigen Handlung, sondern mindestens zu gleichen Theilen in der Form der Gespräche, Dialoge und Monologe bestehe. Man würde jedoch ungerecht sein, wenn man nicht das Bestreben anerkännte, eine Characterisirung durchzuführen, wie sie sich wenige der früheren Dramatiker außer Shakspere zum Ziele gesteckt haben. Auch die späteren Monologe haben diesen Zweck. Der Verfasser weiß genau, was er will, und man kann insofern mit Tieck übereinstimmen, als man sein consequentes Fortschreiten auf ein bestimmtes Ziel anerkennen muß. Die Möglichkeit einer in seiner Phantasie vollständig ausgebildeten Erscheinung ist daher für wahrscheinlicher zu halten, als bei Anderen seiner Zeitgenossen. Aber die dramatische Schwäche entspricht nicht Shakspere's Individualität, auch wenn wir, wie Tieck sich ausspricht, ihn gleichsam in der Wiege beobachten wollten. Ich könnte mir wenigstens die Uebereinstimmung derselben mit den frühesten Proben seiner dramatischen Productionen nicht vorstellen. Man kann zugeben, daß das Epische, in einzelnen Fällen, auch das Lyrische in seinen ältesten Dramen allzusehr vorherrscht. Aber das vorwaltende Bedürfniß nach der dramatischen Darstellung ist auch in der entgegengesetzten

Form überall erkennbar. Am auffallendsten ist dieß in seinen episch-lyrischen Gedichten. Auch die, namentlich in seinem Richard III., zahlreichen Monologe enthalten nicht, wie in diesem Stücke, nur Auslassungen von rhetorischem Character. Sie können vielmehr, wie Ulrici treffend bemerkt hat, gewissermaaßen für Zwiegespräche zweier verschiedenen Personen angesehen werden. So ist es auch in Hamlet, Macbeth und Othello. Sie geben ein Bild von dem bis dahin vorgeschrittenen und immer fortschreitenden inneren Conflict der betreffenden Personen. In so fern können sie für einen Theil der Handlung gelten. Noch verschiedener ist Shakspere's herrschende Gewohnheit von der an diesem Stücke bemerkbaren in denjenigen Stellen, wo er sich ganz dem Streben nach dramatischer Lebendigkeit in der Handlung hingiebt. Hat man in dieser Beziehung Dunkelheiten, Unsicherheiten oder auch Uebertreibungen bemerken wollen, so liegt meines Erachtens häufig der Grund in dem bedrückenden oder auch überwältigenden Eindruck der Erscheinung. Man wird von dem, was er erreicht hat, zu sehr ergriffen, um sich mit seiner Intention verständigen zu können: das umgekehrte Verhältniß, in welchem wir uns zu diesem Drama befinden. Wir sehen genau, was der Dichter gewollt, ohne von dem, was er erreicht hat, genügend ergriffen zu sein. Noch mehr wird uns vielleicht der Abstand in die Augen fallen, wenn wir uns fragen, ob das von dem Verfasser dieses Drama's angestrebte Ziel der, wenn auch noch so unreifen, poetischen Auffassungsgabe Shakspere's habe entsprechen können.

Es fehlt keineswegs an poetischen Einzelheiten, auch nicht an solchen, die an Shakspere erinnern könnten. Das Bild Cordella's ist von einschmeichelnder Liebenswürdigkeit. Ihre Begegnung mit dem Könige von Frankreich trägt allen Reiz einer romantischen Begebenheit. Der König selbst ist nach dieser Darstellungsweise einem romantischen Triebe gefolgt.

Der Ruf der Schönheit von Lear's Töchtern hat ihn vermocht mit Lord Mumford in der Verkleidung eines Pilgers nach Britannien zu gehen. Unerkannt findet er in dieser Weise Cordella, wie eine verlassene Schäferin, und es hat etwas Rührendes, wie diese ihre schnell aufflammende Neigung für den jungen Pilger, dessen Antrage, sie dem Könige von Frankreich zu vermählen, mit unbefangener Offenheit als Widerspruch entgegenstellt. Das Verhältniß zwischen Cordella und dem Könige von „Gallia" bleibt auch das ganze Stück hindurch ein zärtlich liebevolles, sowie wir überhaupt dem Verfasser dieses Stückes nicht leicht ähnliche Widersprüche vorwerfen können, wie wir sie in vielen zeitgenössischen Stücken finden. Dabei erinnert allerdings Mumford's Wesen an den Humor von Shakspere. Ich weiß jedoch nicht, ob ich Tieck's Meinung vollständig theilen soll, wenn er ausspricht, „in Mumford rege sich schon die Laune des Biron und Benedict, schwach noch, wie unbewußt". In gleicher Weise, vielleicht noch mehr, kann uns die Scene der Wächter an Shakspere erinnern. Dieser naturwüchsige Witz kann uns sogar in einzelnen Wendungen die Todtengräberscene aus Hamlet in das Gedächtniß zurückrufen.

Doch trotz dem Allen liegt in der Conception des Ganzen ein so großer Abstand von Shakspere's Anschauungsweise, daß es mir wenigstens nicht möglich ist, ihm dieses Stück zuzuschreiben. Von der Schwachköpfigkeit des Leir dieses Drama's brauche ich Ihnen keine Beschreibung zu machen. Sie ist mit so starken Zügen überall dargestellt, daß ihre verletzende Erscheinung Keinem, der mit diesem Stücke nur einigermaaßen bekannt ist, hat entgehen können. Die Absicht des Verfassers auf unser Mitleid für seinen Leir und unsere Theilnahme für den treuen Perillus — der hier an der Stelle von Kent steht — zu wirken, ist unverkennbar. Aber sie wird nicht erreicht durch die Schilderung der beiden, bis zum

tödtlichen Erlöschen hinfälligen Greise, wenn gleich die Begierde eines Jeden, sich für den Anderen aufzuopfern, rührend ist. In der Scene, wo beide der von Regan gedungene Mörder findet, wird man zwar oberflächlich an die Scene zwischen Clarence und den Mördern in Richard III. erinnert, aber es kommt nicht im Entferntesten zu einer ähnlichen Erschütterung. Wir könnten bei dieser Auffassung und Ausführung an die jugendliche Schwäche des Verfassers denken, wenn uns nicht derselbe Verfasser, den wir hier annehmen sollen, sein jugendliches und unreifes Talent von der entgegengesetzten Seite gezeigt hätte. Es ist mir unmöglich zu glauben, daß Shakspere, der in seinem Titus Andronicus, in Heinrich VI. und Richard III. die Gegensätze zwischen verabscheuungswürdiger Verworfenheit und Mitleid erregender Schwäche mit einem Uebermaaße jugendlicher Kraft aufgefaßt und vergegenwärtigt hat, dieses Bild der völligen Auflösung in geistiger und körperlicher Schwäche der Bosheit habe gegenüber stellen können. Was von Jugend auf Shakspere's Imagination tief eingeprägt gewesen zu sein scheint, ich meine die Anschauung eines Kampfes zwischen zwei entgegenstehenden Kräften, davon kann der Verfasser dieses Drama's, unerachtet einzelner Vorzüge desselben, keine Ahnung gehabt haben.

Endlich bleibt noch die große formelle Differenz in Sprache und Versification übrig. Das, wenn auch noch unausgebildete Gefühl für Rhythmus, das sich schon in den frühesten Stücken Shakspere's meldet, und dem er zuweilen durch eine zu große Aufmerksamkeit auf die Regelmäßigkeit des Versbaues zu genügen sucht, wird an diesem Stücke völlig vermißt. Die Verse sind in der Mehrheit hart. Besonders fällt es auf, daß es dem Verfasser Regel oder Gewohnheit zu sein scheint, die Cäsur fast immer nach der vierten Silbe scharf zu bezeichnen. Die nicht seltenen Reime sind, nicht wie bei Shakspere, in irgend einer Beziehung zur Be-

deutung der Rede, sondern willkürlich eingemischt. Dasselbe gilt von einigen zwölfsilbigen Versen. Diese Abweichung von der Regel erklärt sich nicht, wie bei Shakspere oder Marlowe, aus einem Bedürfnisse des dramatischen Momentes. Man könnte eher an eine zufällige Nachlässigkeit denken. Daneben kann man wiederum in den häufigen und zuweilen scharf bezeichneten weiblichen Endungen der Verse das Symptom einer größeren Freiheit, als bei Shakspere, bemerken wollen. Auch die nicht seltenen Enjambements und daß der Vers nicht in der Regel mit dem Sinne schließt, könnte darauf rathen lassen. Diese mehr von Zufall und Gewohnheit, als von künstlerischer Absicht zeigenden Einzelheiten scheinen mir mehr als alles Andere zu beweisen. Dahin würde auch der völlige Mangel an jeder Neigung zu derjenigen Dialectik in Antithesen zu rechnen sein, welche Shakspere in seiner frühesten Zeit Gewohnheit war, sowie der Styl dieses Stückes überhaupt nur wenige Spuren von dem Einflusse damaliger Moden zeigt; von Euphuismus z. B. keine Spur.

Was Tieck über Wahrnehmungen einer sprachlichen Verwandtschaft mit Shakspere und zur Abwehr dieser letzten Umstände anführt, kann nur aus dem eigenthümlichen Standpunkte erklärt werden, den er überhaupt, ganz besonders aber in der Zeit dieser Auslassungen zu Shakspere einnahm. Man darf in dieser Hinsicht nicht vergessen, daß er in der ersten Zeit seiner Begeisterung für Shakspere, mit wenigen Ausnahmen, in Deutschland fast ganz allein stand. Dadurch hatte sich seines empfindlichen Gemüthes eine so große Reizbarkeit gegen die damals geläufige Verkehrtheit der Anschauungen über den Gegenstand seiner unbegrenzten Verehrung bemeistert, daß er dieselbe leicht auf Alles übertrug, was dieser nicht vollständig gemäß war. Trotz der vortrefflichen Uebersetzung Schlegel's — sie war der Gegenstand von Tieck's größter Bewunderung und Verehrung — konnte er sich den-

noch mit deſſen kritiſchen Betrachtungen in den Vorleſungen über dramatiſche Literatur und Poeſie nicht völlig vertragen. Man kann ſagen, er iſolirte ſich in ſeinen Anſchauungen über Shakſpere mit vorrückendem Alter immer mehr. Ging er damit vielleicht im Verſtändniſſe des Dichters zurück? Das möchte ich nicht glauben, aber wie ſeine Verehrung, Bewunderung und Liebe für denſelben von Anfang herein mehr Sache des Gemüthes war, ſo iſt es denkbar und erklärlich, daß ſeine Abneigung gegen ſpeculative Auslegungen zunahm, und er daher von dieſem Standpunkte aus Vieles mit zu großer Einſeitigkeit abwies. Dazu kommt hinſichtlich ſeines Urtheiles über den alten „Leir" der Umſtand, daß vor nunmehr 64 Jahren (1811) der allgemeine Standpunkt der Shakſpere-Kritik in Deutſchland wie in England von dem jetzigen weit verſchieden war. Von der ſorgfältigen und einſichtsvollen Textkritik, die ſeit dieſer Zeit über Vieles ein neues Licht verbreitet hat, war damals keine Spur. Die Forſchungen und Aufklärungen über die Sprache Shakſpere's und ſeiner Zeitgenoſſen, welche uns jetzt geläufig ſind, waren damals ſelbſt den beſten Kritikern in England wie in Deutſchland fremd und gewiſſermaaßen verſchloſſen. Viele neue documentariſche Entdeckungen über Shakſpere's und ſeiner Zeitgenoſſen Werke waren noch nicht gemacht. Der Folioausgabe von 1664 waren bekanntlich ſieben Stücke hinzugefügt, welche auch Malone um 1780/1 im zweiten Bande der Supplemente zu ſeiner Shakſpereausgabe neu abdrucken ließ. Eſchenburg machte ſie dem deutſchen Publikum theils durch vollſtändige Ueberſetzungen theils durch Auszüge im 13. Bande ſeiner Shakſpereüberſetzung unterm J. 1782 bekannt. Er enthielt ſich dabei eines entſcheidenden Urtheils über ihre Aechtheit, gab aber doch zu verſtehen, daß er an die Theilnahme Shakſpere's bei denſelben glaube. So war alſo jeder und ſelbſt der einſichtsvollſte Shakſpereforſcher, ohne genügen-

des Fundament, auf ſein perſönliches Urtheil verwieſen. Wiewohl nun zwiſchen Eſchenburg's Ueberſetzung und Tieck's Herausgabe des Altengliſchen Theaters ein Zeitraum von 29 Jahren lag, war doch die Lage der Sache noch wenig oder gar nicht verändert. Ich wüßte nicht, daß ſich bis dahin ſchon gewichtige Widerſprüche gegen die Aechtheit dieſer Stücke erhoben hätten. Wie kann man alſo einen Vorwurf gegen Tieck deshalb erheben, weil er in der Meinung, daß noch Vieles von Shakſpere verborgen ſein könne, nach einem, allerdings zumeiſt auf dem Eindrucke des Gemüthes beruhenden, Urtheil im J. 1811 auch dieſes Stück für eine Dichtung Shakſpere's anſah? Widerſpricht es heute unſerer Ueberzeugung, was er vorzugsweiſe als Anhaltepunkt gebraucht, daß nämlich auch die Eigenthümlichkeit der Sprache von Shakſpere darin wieder zu erkennen ſei, ſo darf man ſich auch darüber nicht wundern, da er ſich, wenn auch nicht gerade in dieſer Beziehung, auf Locrine, Cromwell und den Londoner Verſchwender bezieht. Was er damals für wahr und beweisgültig halten konnte, ſehen wir heute freilich in einem ganz anderen Lichte an. So iſt denn alſo das Verdienſt, ihn in Bezug auf dieſes Stück widerlegen zu können, gleich null. Und es würde kaum auf dieſe Ausführung angekommen ſein, wenn es nicht von Belang geſchienen hätte, jeden Zweifel darüber zu heben, ob Shakſpere der Autor dieſes Stückes ſein könne. Leider ſteht aber daſſelbe nach Form und Weſen ſo vereinzelt da, daß es kaum möglich iſt, auf irgend einen Namen ſeiner Zeitgenoſſen zu rathen.

An der Bekanntſchaft Shakſpere's mit dieſem alten Stücke wird ſchwer zu zweifeln, doch ob und was er ihm entlehnt habe, kaum zu entſcheiden ſein; ja die Frage wird kaum erheblich ſcheinen. Legt man nicht auf die Anregung, welche ihm durch dieſe Vorarbeit zur Bearbeitung deſſelben Stoffes gegeben worden ſein kann, einen beſonderen Werth, ſo wird

kaum etwas übrig bleiben. Denn die vorwurfsvollen Gesinnungen der älteren Schwestern gegen den Vater bedurften dieses Vorbildes nicht. Ueberdieß tritt nach Shakspere's Darstellung die vorbedachte Lieblosigkeit Goneril's und Regans gegen Cordelia weit mehr in den Hintergrund. Müßte durchaus etwas aufgefunden werden, was Shakspere seinem Vorarbeiter schuldig geworden, so würde allenfalls die Fiction der aufopfernden Treue Kents als eine, wiewohl völlig umgeschaffene Nachbildung nach dem Perillus im alten Leir zu bezeichnen sein. Bei dem Allen bleibt aber doch der Stoff in seiner Gesammtheit und namentlich durch die überaus kunstreiche Verbindung der Geschichte Glosters mit der Hauptfabel das unbeschränkte Eigenthum Shakspere's.

Nach den Motiven, von welchen in dieser erschütternden Tragödie die Handlungen der Hauptpersonen geleitet und ihre Schicksale bedingt werden, liebt man es, dieselbe als das Gegenstück zu Hamlet anzusehen. So wie man in diesem die verhängnißvolle Verwickelung und ihren tragischen Ausgang als eine Folge der zaudernden Unentschlossenheit Hamlets und der ihm ähnelnden Halbheit der übrigen Personen ansieht, so will man in König Lear die wesentliche Ursache dieser Wirkungen in der Uebereilung der betheiligten Personen erkennen. Der Eindruck ist in der Thatsache begründet. Durch das ganze Stück geht eine reizbare Leidenschaftlichkeit hindurch, welche nicht blos die einzelnen Personen zu den verhängnißvollsten Uebereilungen treibt, sondern auch der Handlung sich bemächtigt zu haben scheint, da sie mit reißender Schnelligkeit fortschreitet. Wie in mehreren anderen Dramen Shakspere's betheiligt sich selbst die Natur an den Begebenheiten. Die Empörung der Elemente in der Nacht, wo der König im Ausbruche des Wahnsinnes umherirrt, das Bild der wüsten und unwirthlichen Haide, machen uns den Eindruck, als ob auch dieser äußeren Umgebung ein

weſentlicher Theil an der Handlung zuzuſchreiben wäre. Wir können alſo, wie es ſcheint, von einer poſitiven Atmoſphäre ſprechen, in welcher die Begebenheiten ſich nicht etwa zufällig bewegen, ſondern ihre eigentliche Veranlaſſung ſowie ihre Erläuterung finden. Immer wieder müſſen wir uns aber vor dem Mißverſtändniſſe hüten, in dieſem eigenthümlichen Tone der Erſcheinung eine bewußte Abſicht des Dichters vermuthen zu wollen. Wie ich früher ſchon bemerkte, bei der Betrachtung der Geſchichte in ihrer Geſammtheit, wie in ihren Einzelnheiten, drängt ſich uns oft die Vorſtellung der Herrſchaft einer eigenthümlichen Gemeinſamkeit der Gemüthsſtimmungen auf, durch welche Handlungen und Begebenheiten, die unter anderen Umſtänden kaum denkbar ſein würden, wie ſelbſtverſtändlich ihre Veranlaſſung finden. Dieſe Vorſtellung bietet ſich um ſo leichter an, je mehr wir uns zu einem objectiven Standpunkte erheben. So lag es denn auch muthmaaßlich der univerſalen Anſchauung Shakſpere's von allen Begebenheiten nahe, daß er ſie in dem organiſchen Zuſammenhange anſchaute, in welchem ſich die Innerlichkeit der handelnden Perſonen zu ihren äußeren Umgebungen, Verhältniſſen und Erlebniſſen in ſo enge Beziehung ſtellte, daß Alle von einem gemeinſamen Verhängniſſe beherrſcht ſcheinen. Von einem ſolchen Standpunkte verbietet ſich die einſeitige Parteinahme nach der einen oder anderen Seite hin. Wenn auch das eine Individuum, von der vorherrſchenden Gemüthsſtrömung am meiſten ergriffen, mit deſto größerer Härte den Schlägen eines verſchuldeten Schickſals preisgegeben wird, ſo fällt doch auf Umgebungen, Umſtände und Handlungen Anderer ſo viel Gewicht der Verſchuldung, daß wir deſto leichter geneigt werden, ihm unſere Theilnahme ausſchließlich zuzuwenden. Und doch leiden auch die Anderen ſo ſehr unter dem Einfluſſe der allgemeinen, wie der individuellen Strömung, daß, ungeachtet der ſittlichen Entrüſtung, unſer Urtheil in der Vertheilung

des Rechtes nach der einen und der anderen Seite hin unsicher wird. Welche Geltung dieß gerade in Bezug auf diese Tragödie hat, läßt sich nur in der Detailbetrachtung nachweisen. Am wunderbarsten wird dabei, meines Verhoffens, ergreifen, wie in der erschütternden Lösung des Knotens, die, allen früheren Traditionen zuwider, Shakspere's alleinige Erfindung ist, eine unabwendbare Nothwendigkeit liegt, die, ohne alle fatalistische Betheiligung oder Willkür, in der eigenthümlichen Gestaltung der Begebenheiten sowohl als in der Individualität der handelnden und leidenden Personen ihren Grund hat.

Man hat sich darin gefallen, das Wort Goethe's, wonach er in dem ersten Schritte Lear's gegenüber seinen Töchtern eine Absurdität sieht, oft zu wiederholen. Es ist die Frage, ob darin an sich selbst ein Tadel gegen den Dichter und seine Conception liegt. Unter allen Umständen ist es unverkennbar, mit welcher Gewalt sich Shakspere's Ingenium die Nothwendigkeit aufdrängt, einen grillen- und launenhaften Gedanken, der, so absurd er auch auf den ersten Anblick scheinen kann, dennoch für wahrscheinlich gelten muß, da er seit Jahrhunderten in verschiedenen Verbindungen von Neuem dargestellt worden, in dem folgenden Benehmen Lear's erschöpfend zu erklären. Von Schritt zu Schritt ist dieses Bedürfniß und seine Befriedigung zu beobachten. Für die Antwort der älteren Töchter in übertriebenen Betheuerungen würde kaum eine Erklärung zu finden sein — denn welche liebende Tochter pflegt so mit ihrem Vater zu sprechen? — wenn sie nicht offen zu Tage läge in der Gewöhnung von Goneril und Regan an die Laune des Vaters, die bei nur ungenügender Befriedigung, geschweige denn durch Widerspruch ihm Anlaß giebt zu übereilten Ausbrüchen der Leidenschaft. Der Beweis ist gegeben in seiner Erwiderung auf Cordelia's Antwort. Kent's Widerspruch, ebenfalls unter den gegebenen

Umſtänden eine Uebereilung, iſt nur eine Bekräftigung dieſes Beweiſes. Wir ſind alſo noch nicht über die erſte Scene hinüber und wir haben ſchon einen weſentlichen Beitrag zur Characteriſtik eines Mannes, aus der — wenn nun einmal der Ausdruck gebraucht werden ſoll — die Abſurdität ſeines Beginnens erklärlich wird. Soll danach Lear für den Typus eines hochmüthigen Despoten gelten? Ich glaube nicht, daß man ſeine Individualität in ſo wenige Worte zuſammenfaſſen kann. Seine Stellung als König iſt jedenfalls von Belang. Daß der nach Geburt und Beruf, über alle Anderen erhaben, empfindlicher gegen jeden Widerſpruch iſt, ergiebt ſich zwar von ſelbſt. Aber es muß doch eine eigenthümliche Geſtaltung des Gemüthes und eine lange Verwöhnung dazu kommen, um eine ſolche Leidenſchaftlichkeit zu erklären. Lear's eigentliches Naturell iſt, wenn auch ein ungewöhnliches, ſo doch nicht ein abnormes oder der Natur widerſprechendes. Vielmehr begegnen ſich in ihm alle der rein menſchlichen Natur entſprechenden Eigenſchaften. Aber ſie vereinigen ſich nicht zu einem ausgeglichenen Character. Sie liegen vielmehr im Streit mit einander durch die Geſinnung einer ſich ſelbſt überſtürzenden Leidenſchaftlichkeit. Hier trifft vollſtändig zu, was ich ſchon vorlängſt als weſentliches Erforderniß zur Verſinnlichung eines tragiſchen Conflictes bezeichnete. Die Art ſeines Gebahrens mit dem von der Natur ihm verliehenen Vermögen, wiewohl in der Anlage von dieſem bedingt, tritt demſelben feindlich entgegen. Die Geſinnung ſcheidet ſich von dem Character. An ſeiner natürlichen Anlage zu königlicher Würde können wir eben ſo wenig zweifeln, als an dem Bedürfniſſe, ihr zu genügen. In dem Beginne der Handlung liegt ein mittelbares Anerkenntniß derſelben. Selbſt aus dem übereilten Widerſpruche Kent's iſt dieſes Anerkenntniß herauszuleſen. An welche Eigenſchaft ſonſt ſollte ſich der alte vertraute Diener des Königs wenden? Aber in der Haſt und

Verblendung der Leidenschaft sucht Lear seine königliche Würde auf dem verkehrtesten Wege geltend zu machen. Er hat ferner ein tiefes und gefühlvolles Gemüth. Legte er nicht auf die Liebe seiner Töchter einen großen Werth, so würde sein Verlangen, ihren öffentlichen Ausdruck zu vernehmen, sinnloser sein als alles Uebrige. Doch auch hier verleitet ihn die Anschauungsweise der Gewöhnung an eine ungezügelte Leidenschaftlichkeit zu überspannten und mindestens auf diesem Wege unerfüllbaren Ansprüchen. Deshalb ist auch sein Zorn gegen Cordelia um so mehr natürlich, als er gerade von ihr, die seinem Herzen am nächsten stand, die höchste Befriedigung seiner leidenschaftlichen Ansprüche erwartet, ja vielleicht beabsichtigt hatte, mit dem Ausdrucke der Liebe seines geliebtesten Kindes vor dem königlichen Hofe zu glänzen. Wie läge auch in dem Umschlage einer phantastisch leidenschaftlichen Neigung in phantastisch leidenschaftlichen Haß, die beide nicht dem Character selbst, sondern der Gesinnung gehören, etwas Unnatürliches? Will man denn also Lear's Benehmen absurd nennen, so wird man nicht weit vom Ziele treffen; aber der Dichter ist nicht einer Absurdität anzuklagen. Er ist vielmehr vollständig in seinem Rechte. Und will man ihm aus der Ueberraschung des Lesers und Beschauers mit einer von Haus aus ungenügend motivirten Erscheinung einen Vorwurf machen, so braucht man nur die Exposition des alten Stückes mit dieser Scene, die uns gewaltsam in die Handlung hineinreißt, zu vergleichen. Von der Breite jener habe ich Ihnen schon gesprochen. Doch habe ich nicht erwähnt, daß dort der König seinen Entschluß, sich der königlichen Macht zu begeben, mit dem vor Kurzem eingetretenen Verlust seiner Gemahlin motivirt. Ob er uns als Wittwer erscheint, kann zwar uns ebenso wie dem Dichter gleichgültig scheinen. Aber in diesem einen Motiv wird die Handlungsweise des Königs wesentlich abgeschwächt, weil sie eben dadurch, daß sie durch keinen

äußeren Beweggrund bedingt ist und nur aus einer Laune, Grille oder, wenn Sie wollen, aus einer absurden Caprice entspringt, ihre volle Bedeutung erhält.

Dazu kommt ein Hauptmoment, der in neuerer Zeit auf dem Wege des Strebens nach einer falschen Virtuosität auf der Bühne der Gegenstand des gröbsten Mißverständnisses geworden ist. Man ist überall damit einverstanden, daß die Begebenheit in einer fernen, fast märchenhaften Vergangenheit zu suchen ist. Man erkennt den Einfluß ursprünglicher Zustände auf die Gewalt und Tiefe der Leidenschaften an. Damit trifft man wohl auch die Intention des Dichters, wenn gleich Vieles gethan ist, um nach Sitten, Gebräuchen, sowie in einzelnen Erscheinungen das Gemälde unserer Anschauung nahe zu rücken. Edgar's willkürlich angenommene Gestalt eines wahnsinnigen Bettlers, der Narr und vieles Andere gehört ganz der Zeit Shakspere's an. Die Anspielungen auf ungerechte Richter sind gleich anderen Einzelheiten nicht einer uralten heidnischen Zeit gemäß. Die ganze Gestalt Edmund's hat ein modernes Colorit. So weiß man sich denn in die Phantasie des Dichters zu versetzen und die Nothwendigkeit des Opfers von mancherlei materiellen Wahrheiten zur Begründung der erhabenen poetischen Naturwahrheit anzuerkennen. Trotzdem ist es Mode geworden, unter Hinweisung auf das eine Wort Lear's, daß er achtzig Jahre und darüber zähle, ihn von vorneherein als einen hinfälligen, gleichsam willenlos zum Grabe wankenden Greis darzustellen. Man hat also nicht begriffen, wie unendlich weit man sich damit von der poetischen Wahrheit des ganzen Bildes entfernt, wie man der tiefsinnig tragischen Bedeutung der ganzen Begebenheit den Boden unter den Füßen wegzieht.

Shakspere's Lear ist eine Erscheinung von gewaltiger Kraft in körperlicher und geistiger Hinsicht. Die achtzig Jahre seines Lebens haben dieselbe nicht gebrochen. Seine ganze

Ausdrucks- und Handlungsweiſe tragen den Stempel davon. Aber mit den Jahren hat die zunehmende Befeſtigung der Gewöhnung an leidenſchaftliche Uebereilung, hochmüthigen Starrſinn, gereizte Empfindlichkeit gegen jeden Widerſpruch gleichen Schritt gehalten. Der unbeſchränkte Herrſcher über Andere hat kaum je gewußt und immer mehr verlernt ſich ſelbſt zu beherrſchen. Dabei iſt ſeinem Gemüthe die tiefe und friſche Empfänglichkeit für alle Eindrücke von Gefühlen und Empfindungen geblieben. Er iſt darin mehr, als der blinde Oedipus von Kolonos, wiewohl auch dieſer ſich immer wieder zu einem heroiſchen Weſen erhebt und nicht dem Siechthume des Alters, ſondern nur dem gigantiſchen Schickſale erliegt. Auch der Verſtand Lear's iſt nicht an ſich ſelbſt angegriffen und nur von der Leidenſchaft umfangen. Hier iſt es unabweisbar, ſich des Narren zu erinnern. Er iſt die Ausgeburt der tiefſinnigſten Weisheit des poetiſchen Inſtinctes. Ein gebieteriſches Bedürfniß meldete ſich und ſeine Befriedigung ſchien unmöglich. Da gab das Ingenium ein Mittel an die Hand. Alle wermuthbitteren Bemerkungen des Narren wurzeln ſo gut in ſeinem wie in Lear's Gemüth. Sie mußten ausgeſprochen werden und konnten doch nicht über die Lippen Lear's kommen. Deshalb diente der Narr zu ihrem Organ. So bildet denn dieſe Erfindung von unvergleichlicher Genialität ein integrirendes und erläuterndes Mittelglied in dem Charactergemälde Lear's. Deswegen verträgt und liebt ihn auch dieſer, denn er widerſpricht ihm nicht. Deshalb verſchwindet er auch kurz nachdem Lear's Tobſucht conſtatirt iſt. Seine Rolle iſt ausgeſpielt; denn der Verſtand Lear's hat keine Stimme mehr. Aber der Narr hat nicht die bloße ſymboliſche Bedeutung des Chorus; er wirkt auch thatſächlich mit zum Ausbruche des Wahnſinnes von Lear.

Dieſer Wahnſinn iſt nicht das Bild der willkürlichen Phantaſie des Dichters. Wir müſſen wohl dem practiſch

erfahrenen Seelenarzt glauben, wenn er uns in dieſer poetiſchen Fiction die pathologiſch correcte Schilderung von dem Entſtehen und dem Verlaufe der Raſerei Lear's ſachkundig nachweiſt. Dr. Carl Stark, dirigirender Arzt der Privatheilanſtalt zu Kennenburg bei Eßlingen erfüllt dieſe Verpflichtung in einer kleinen, überaus geiſtreichen Monographie.*) Er verfolgt mit äußerſter Gewiſſenhaftigkeit Schritt für Schritt alle einzelnen Fäden, an denen die Geiſteskrankheit Lear's, ihr Anſteigen bis zur Tobſucht und endlich ihre allmälige Heilung hängt. Alles ſcheint ihm nach eigenen Erfahrungen an Unglücklichen ähnlicher Art im höchſten Grade naturgemäß. Er behauptet, an dieſem dramatiſchen Bilde, wiewohl es mit der äußerſten Kunſt in ideeller Weiſe ausgeführt iſt, könne der Irrenarzt Studien wie an der Natur machen. Man möchte danach die Weglaſſung der 3. Scene des III. Actes in der Folio faſt als eine Beeinträchtigung des Geſammtbildes beklagen, ſo wenig ſie auch zum dramatiſchen Zuſammenhange der Handlung unentbehrlich iſt. Auch Dr. Stark ſieht in Lear zwar einen hochbetagten Greis, aber nichts, was dieſes hohe Alter verriethe, als die Silberlocke, die ſeine Stirn umwallt. Er iſt ihm eine Hünengeſtalt mit Sehnen von Stahl, kernfeſt und auf die Dauer, ein Mann, in deſſen Adern das Blut noch feurig rollt wie in den Jahren vollſter Kraft, der in ſeinem ganzen Auftreten, ſeinen Geſten und Bewegungen die Elaſticität und Lebhaftigkeit eines Jünglings zeigt ꝛc. (p. 12). So mußte es auch ſein, um dieſe Energie der Raſerei möglich und denkbar zu machen. Wenn Dr. Stark (p. 8) die Frage abweiſt, ob der Dichter überhaupt einen Wahnſinnigen auf die Bühne bringen dürfe, ſo werden wir dadurch unwillkürlich an den raſenden Ajax des Sophokles

*) König Lear, eine pſychiatriſche Shakſpere-Studie für das gebildete Publikum. Stuttgart 1871.

und den rasenden Herkules von Euripides erinnert. Auch diese Erscheinungen sind nicht zu denken ohne die gewaltige körperliche Kraft der Leidenden. Eben so ist es ohne diese Vordersätze nicht möglich, an das Ueberdauern der furchtbaren Erschütterung bis zur völligen Heilung zu glauben. Und die Heilung von dem pathologischen Zustande des Wahnsinnes ist nicht allein vollständig gelungen. Mit dieser Krisis hat sich auch die Herstellung des Gemüthes von der natürlichen Krankheit der leidenschaftlichen Verblendung verbunden. Nun blicken wir erst auf den reinen Spiegel von Lear's natürlichem Character, und Alles, was wir unter jenem Schleier zu errathen suchten, findet seine Rechtfertigung. Aber die männliche Kraft ist noch geblieben (er erschlug den Sklaven, der sein Kind gehenkt), bis das große Herz von dem Uebermaaße des Schmerzes auf natürliche Weise bricht. Das Alles gehört unzertrennlich zu der Wahrheit des Bildes. Jede Veränderung daran bringt ihr eine tödtliche Wunde bei.

Aber auch die tragische Bedeutung der ganzen Begebenheit wird hinfällig mit einer anderen Auslegung. Mit Recht sagt Dr. Stark: Wie eine Selbstironie klingt es, wenn dieser Mann — dessen jugendliche Kraft er eben noch gerühmt hatte — von sich sagt:

's ist unser fester Schluß,
Von unserm Alter Sorg' und Müh zu schütteln,
Sie jüng'rer Kraft vertrauend, während wir
Zum Grab' entbürdet wanken.

Nichts mehr von Beweisen für Lear's ungeschwächte Natur, nur so viel muß hier noch gesagt werden: In diesem Beschlusse liegt eben das Mißverständniß mit sich selbst, ein Wollen, das mit dem Vollbringen in Conflict gerathen mußte, nach Goethe, eine Selbstüberhebung (ὕβρις nach Nägelbach)*), die überall den

*) Homerische Theologie von C. Fr. v. Nägelbach.

Boden für die tragiſche Wendung des Schickſals bildet. Denn weil er in der Fülle ſeiner Kraft noch nicht im Begriff war, zum Grabe zu wanken, weil er ferner aus dieſem Grunde ſowohl als in Folge ſeiner Gewohnheit zu herrſchen nicht aufhören konnte, König und Herr zu ſein, wie es die Folge bewies, wurde er mit dieſem, immerhin thörichten Beſchluſſe, der moraliſche Autor ſeines tragiſchen Verhängniſſes. So mußte denn alſo auch die grauſame Undankbarkeit ſeiner Töchter, die übrigens von ſeiner Hünennatur viel geerbt hatten, auf den Mann von ungebrochener Kraft mit weit ſchwererem Gewichte drücken, als wenn er ein hinfälliger Greis geweſen wäre. Auf der anderen Seite würde auch in dieſem letzteren Falle die an ſich ſelbſt ſchon ſchwere Schuld der Töchter in einer weit ſchwärzeren Färbung erſcheinen. Allerdings iſt es die Wirkung der Erbleidenſchaft der Töchter, wodurch ſie mit ſich ſelbſt überſtürzender Eile dem ſchwärzeſten Verbrechen kindlicher Undankbarkeit verfallen. Aber zur Erhaltung des tragiſchen Gleichgewichtes — ich ſpreche abſichtlich nicht von Gerechtigkeit — iſt eine, wenn auch noch ſo ungleiche Vertheilung der Schuld unentbehrlich. Hier iſt dieſe Verpflichtung vollkommen erfüllt, da die herrſchſüchtige Gemüthsart der Töchter den nach ſeiner Abdankung noch immer mit herriſcher Kraft auftretenden Vater in der Mitte einer zahlreichen Umgebung — wie ſie auch ſein mochte — auf die Dauer nicht ertragen konnte. Wie es ganz anders geweſen ſein würde, wenn der König hinfällig und ſchwach geweſen wäre, bedarf kaum der Erinnerung. Merkwürdig bleibt zugleich als ein Zeichen von Shakſpere's feinem und inſtinctivem Takte, die freie Erfindung des Details von einem zahlreichen Gefolge. In keiner der Quellen, denen er möglicherweiſe gefolgt ſein kann, iſt eine Spur davon zu finden.

Das perſönliche Verhängniß Lear's wird hiernach kaum noch eines Wortes bedürfen. Aber wenn wir auch vor der

großen Räthſelfrage verſtummen müſſen, wie es dem Dichter möglich war, die tiefſten Geheimniſſe der Seele erſchöpfend zu ergründen, und ſie ſelbſt bis an die äußerſten Grenzen der zerſtörenden Geiſteskrankheit mit täuſchender Naturwahrheit darzuſtellen, ſo können wir doch nicht genug erſtaunen, mit welcher Gewalt der Imagination er den verwickelten Stoff zu einem lebendigen Ganzen vereinigt und mit künſtleriſcher Einfachheit zu einem tiefſinnigen Fragment aus der allgemeinen Geſchichte der Menſchheit geſtaltet hat. Denn ſo düſter auch die Färbung im Allgemeinen, ſo erſchütternd auch die individuellen Bilder der empörendeſten Verbrechen, ſo herzzerreißend der theilnehmende Schmerz an unerhörten Leiden iſt, ſo entſpricht doch Alles bald in ſymboliſcher, bald in reeller Bedeutung ähnlichen Begebenheiten in der pragmatiſchen Geſchichte. Dazwiſchen darf vor Allem das Bild Edmund's als ein meiſterhaftes Erzeugniß der tiefſten Einſicht in die menſchliche Natur auffallen. Man könnte behaupten, er ſei deshalb von allen Perſonen — mit Ausnahme Albaniens — weſentlich verſchieden, weil ſeine ganze Handlungsweiſe, auf der feinſten und argliſtigſten Berechnung beruhend, niemals eine Uebereilung verrathe. Dieſe Aufſtellung iſt bis an ſein Ende nicht buchſtäblich richtig. Denn es iſt fraglich, ob er verbunden war, den Zweikampf anzunehmen, in dem er ſeinen Tod fand. Wie dem auch ſei, die ganze Erſcheinung Edmund's macht zwar im Vergleiche mit der allgemeinen Atmoſphäre des Drama's einen widerſprechenden Eindruck. Sie ſteht ſogar, wie ſchon vorübergehend erwähnt worden, dem alterthümlich nordiſchen Weſen in einem modernen Lichte gegenüber. Auf auswärtigen Reiſen, die er auch von Neuem wieder antreten ſoll, hat er ſich ausgebildet und er ſcheint allerdings alle übrigen Perſonen an Einſicht und anderen ausgezeichneten Eigenſchaften zu überragen. So wenig dieſe Vermiſchung des Modernen mit dem

Uralten uns überraſchen kann, da wir ſchon in Hamlet Jenes ſogar mit dem Sagen- und Märchenhaften verbunden geſehen haben, ſo drängt ſich uns dennoch hier die Vermuthung einer faſt bewußten Intuition des Dichters auf. Denn dem Auftreten Edmund's im erſten Beginne der Handlung und der Erklärung ſeiner zweideutigen Herkunft durch den Vater in faſt zu cyniſchen Ausdrücken wird man leicht eine beſtimmte Abſicht zuſchreiben wollen. Es ſcheint ferner, als ſei er dem Dichter zur Erläuterung des Sinnes der ganzen Handlung als Chorus unentbehrlich geweſen. Shakſpere liebt es überhaupt, nicht blos den in intellectueller, ſondern auch den in ſittlicher Hinſicht untergeordneten Perſonen bedeutſame Aeußerungen zu dieſem Zwecke in den Mund zu legen. Bald iſt es der Narr, bald der verworfenſte Character, dem dieſe Rolle zugetheilt iſt; und es kann für wahrſcheinlich gelten, daß er mit dem berühmten Monolog Edmund's (Act I. Sc. 2. This is the excellent foppery of the world etc.) die bewußte Abſicht gehabt habe, jede fataliſtiſche Anſchauung der tragiſchen Schuld entſchieden abzuweiſen. Oder man könnte aus dem noch bedeutenderen Monologe „Thou nature art my goddess“ etc. ſchließen wollen, Shakſpere habe ſchon in ſeiner Gegenwart ein beſtimmtes Vorgefühl gehabt für die gewaltſame Hintanſetzung aller Geſetze und Bande des Herkommens, eine Neigung, die allerdings in der nachfolgenden Revolution die größte Rolle ſpielte. Doch Sie kennen meine Abneigung gegen das grübelnde Nachforſchen nach den Abſichten des Dichters. Der Ausdruck: ein denkender Schauſpieler oder ſonſtiger Künſtler ſcheint mir eben ſo mißlich wie der, ein denkender Dichter. Nicht blos in den Momenten, wo alle Combination mit Entſchiedenheit abgeſchnitten wird, ſondern im Allgemeinen müſſen wir darauf verzichten, in die Tiefe von Shakſpere's Anſchauungen eine erſchöpfende Einſicht zu gewinnen, und uns damit begnügen, zu faſſen, was er erreicht,

ohne zu fragen, was er gewollt hat. So ist auch hier die Verbindung der Geschichte von der Familie Gloster und insbesondere Edmund's mit der des Königs Lear weniger nach den Intentionen des Dichters als nach ihrem Eindrucke auf unsere Imagination zu verfolgen. In schlagender Weise wird uns dadurch die Breite des Weges anschaulich, welche der Empörung gegen die Gesetze der Natur der menschlichen Schwäche offen steht. Denn nicht genug, daß in der Uebereilung Glosters und seines Sohnes Edgar ein Parallelismus mit Lear's und seiner Töchter Gebahren liegt, und daß sich jene wie dieses durch ihre eigene Schwere furchtbar rächt. In Edmund selbst bietet sich uns das Beispiel von einer ähnlichen Selbsttäuschung und Selbstüberhebung wie in Lear's Benehmen dar. Wie dieser sich selbst belügt, indem er sein hinfälliges Alter zum ungegründeten Vorwande für die Befriedigung einer Grille gebraucht, so konnte Edmund nicht stärker lügen, als in dem Augenblicke, wo er die Natur als seine Gottheit anruft, um seine Empörung gegen die von der Natur selbst gebotene Ehrfurcht vor Sitte und Herkommen, sowie namentlich vor kindlicher und brüderlicher Liebe zu rechtfertigen. Unbekümmert um des Dichters Absicht, ja ohne nach derselben zu fragen, wird es uns anschaulich, wie nahe sich die verschiedenen Seiten des Irrthums in Vermessenheit und Selbstüberhebung mit frevelhaftem Willen berühren. Sehen wir im Leben, wie es häufig vorkommt, die gleichzeitige Entstehung und gegenseitige Berührung ähnlicher Ueberschreitungen, so denken wir wohl an einen tückischen Einfluß der Gestirne wie Gloster. Und gerade in dem an sich selbst berechtigten Gefühle Edmund's, wie irrthümlich diese Berufung auf die Gestirne zur Abwälzung der Schuld von unserem Gewissen ist, steht er im Begriffe, das Seinige in frevelhafter Selbstbestimmung auf das Furchtbarste zu beladen. Neben dieser Anschauung der individuellen Schwäche des Einzelnen

ſehen wir zugleich, wie ſich der Frevelmuth des Einen mit der Anziehungskraft der Verwandtſchaft dem des Anderen willig verbindet. Daß die verbrecheriſchen Schweſtern einen willkommenen Genoſſen ihrer Empörung gegen die Natur in Edmund finden, iſt nicht eine willkürliche Fiction des Dichters. Vielmehr kann es Jeder, der das Leben und die Geſchichte aufmerkſam beobachtet hat, erfahren haben, wie leicht ſich das verbrecheriſche Gelüſte der Einen mit dem der Anderen verbindet. Bei ſolchen Anſchauungen iſt es eben, wo wir von einer allgemeinen Richtung, die ganze Geſchlechter, gleichſam wie ein Miasma, ergriffen zu haben ſcheine, zu ſprechen lieben. Und doch kann die Sache ſelbſt nicht wunderbar, ſondern muß in der Natur ſelbſt begründet ſein, da ſie oft und in der Regel vorkommt. Auch liegt gemeinhin in dieſer, nicht nach myſtiſcher, ſondern nach rein natürlicher Weiſe aufzufaſſenden Verknüpfung des einen Verbrechens mit dem anderen der Keim der Zerſtörung nicht für die Frevelnden allein, ſondern auch für minder Betheiligte, die in ihren Kreis kommen. So bereitet ſich auch in dieſem Drama durch die gleich allen anderen leidenſchaftlich-übereilte Verbindung der Schweſtern mit Edmund der Untergang von dieſem und jenen, weit entfernt von einem myſtiſchen oder wunderbaren Einfluſſe, auf die natürlichſte Weiſe vor.

Nur das iſt vielen Kritikern unerklärlich und wird von Manchem ſogar zum Gegenſtande bitteren Tadels gemacht, daß Cordelia, wie es ſcheint, auf die unbarmherzigſte Weiſe dem Verhängniſſe unterliegt. Dieſe tragiſche Wendung ihres Schickſals iſt, ſo weit wir nachkommen können, die ſelbſtändig-freie Erfindung des Dichters. In allen Quellen, die ihm möglicherweiſe zu Gebote haben ſtehen können, trägt ſie den Sieg über ihre Schweſtern davon und führt ihren Vater auf den Thron zurück. Läge alſo wirklich ein Grund des Vorwurfes in dieſer Fiction, ſo würde Shakſpere allein ver-

antwortlich dafür zu machen sein. In einem geistreichen Aufsatze von W. Oehlmann*) werden fast alle, bis zur Bitterkeit ausgesprochenen Urtheile über das tragische Ende Cordelia's zusammengestellt und die große Frage auf eine befriedigende Weise gelöst. In so weit noch ein Zweifel übrig bleiben sollte, ob nicht der Dichter dem Zuschauer und Leser das Urtheil über das vorliegende Problem habe mehr erleichtern sollen, können die Betrachtungen von Mrs. Jameson**) über die ausgeführte Characterschilderung Cordelia's zur Ergänzung dienen. Sie geht mit gewohntem weiblichen Zartgefühle und erschöpfender Tiefe auf jeden Zug ein, durch welchen uns die wunderbare Gestaltung von Cordelia's Seele in täuschender Naturwahrheit klar wird und unser Gemüth mit Liebe und Zuneigung erfüllt. Auch die Erinnerung an die Antigone des Sophokles und die Feinheit, mit welcher sie den Unterschied der einen Erscheinung von der anderen bezeichnet, ist gewinnend und einleuchtend. Allein die Frage, wie wir uns mit dem grausamen Schicksale Cordelia's vertragen und versöhnen sollen, wird dadurch nicht gelöst, sondern vielmehr in der Befangenheit unseres Gemüthes für dieses liebreizende Bild fast noch vermehrt.

Ehe ich auf den wesentlichen Punkt der Streitfrage eingehe, möchte ich vor Allem daran von Neuem erinnern, wie unser Urtheil über einen tragischen Character und sein verhängnißvolles Ende durch nichts mehr verwirrt und irre geführt wird, als durch die Anschauung desselben von dem Standpunkte theoretisch moralischer Grundsätze oder aus der Erfahrung abgeleiteter Lebensregeln. Wie in der Geschichte selbst, so auch in der wahrhaft großen Tragödie würden wir

*) Shakspere-Jahrbuch II. 124. „Cordelia als tragischer Character".

**) Frauenbilder oder Charakteristik der vorzüglichsten Frauen in Shakspere's Dramen von Mrs. Jameson. Deutsch von Dr. Ad. Wagner. 1834. p. 313 ff.

bei dem erschütternden Anblicke einer großartigen Katastrophe, gleichviel ob es sich um ein Individuum oder um eine Gesammtheit handelt, überhaupt von einem furchtbaren Schicksale, einem schweren Verhängniß niemals sprechen, wenn wir überall mit erschöpfender Einsicht auf die wunde Stelle der sittlichen Schuld oder der weltlichen Absurdität, wodurch die Katastrophe unerbittlich herbeigeführt worden, den Finger zu unserer und Anderer Belehrung legen könnten. Wir stehen eben in dieser wie jener Hinsicht zumeist einem tiefen Geheimnisse gegenüber, und das tragische Poem kann uns diesen Eindruck nur machen, wenn es wahrhaft groß ist. Aber das Geheimniß liegt an sich selbst nicht in der Erscheinung, sondern vielmehr in der Schwäche unseres eigenen Gemüthes. Wir nehmen Partei für den tragisch fallenden Gegenstand unserer Neigung und gegen die harte und unerbittliche Gewalt, der er erliegt. In dieser Erschütterung tappen wir dann hülflos nach den Anhaltepunkten umher, durch welche unser brennendes Bedürfniß nach der Lösung des Räthsels befriedigt werden könnte, und ergreifen häufig, ja fast in der Regel die Fäden, die nicht zur Erklärung und zur Läuterung unseres Urtheils, wohl aber am meisten dazu geeignet sind, der anmaaßenden Schwäche unseres Gemüthes zu schmeicheln. So ist es auch hier der Fall, indem unter dem Eindrucke der tief einschneidenden Erschütterung nicht Zweifel allein, sondern bittere Vorwürfe gegen die Gerechtigkeit des Dichters wegen des grausamen Todes Cordelia's erhoben werden. Und diese Verirrung des Urtheils würde verzeihlicher sein, wenn nicht unzählige Beispiele der Geschichte und des Lebens existirten, in welchen eine allgemeine Empörung gegen menschliches und göttliches Recht, wie sie uns hier vorliegt, nicht die Schuldigen allein, sondern auch diejenigen unerbittlich dahinrafft, an denen unser armes Urtheil nicht sofort ihren natürlichen Zusammenhang mit dem gewaltigen Schicksale erfaßt.

Doch das Alles genügt noch nicht zur Rechtfertigung des Dichters in diesem Falle. Davon ist schon gesprochen worden, daß alle handelnden Personen dieses Drama's unter dem vorherrschenden Einflusse einer unbedachtsamen Uebereilung stehen. Wie bei Allen der ostensible oder zumeist auf der Oberfläche liegende Anknüpfungspunkt des Schicksales für ihren Untergang in die Augen fällt, so könnten wir Cordelia's Verschulden in der übereilten Annahme der Schlacht sehen wollen, da nach der Abreise des Königs, ihres Gemahls, der entscheidende Führer ihres Heeres fehlte. Indessen müßten wir doch, ehe dieses eine Versehen für den Anlaß zu ihrem tragischen Untergange dienen dürfte, auch hier nach der in dem inneren Wesen Cordelia's begründeten Verbindung mit der allgemein verhängnißvollen Gemüthsströmung des Drama's aussehen. Während bei allen anderen Personen die Leidenschaft das wesentlichste Motiv bildet, um sie in die Uebereilung hineinzustürzen, scheint Cordelia bei der unergründlichen Tiefe ihres liebenswürdigen Gemüthes über alle Leidenschaftlichkeit erhaben zu sein. Doch gerade hier ist es einschlagend, was W. Oehlmann in dem schon gedachten Aufsatze mit großer Feinheit andeutet. Nur ist es mißlich, bei einer so tiefsinnigen Gestaltung des Gemüthes, wie sie uns durch Mrs. Jameson's Besprechung von Cordelia's Bilde anschaulich vorgeführt wird, das rechte Wort zu finden, wodurch die verletzbare Stelle, an welcher das Verhängniß seine Hand anlegt, angedeutet werden könnte. Denn Alles, auch wenn es als weibliche oder jungfräuliche Schwäche bezeichnet werden darf, erscheint unter dem liebenswürdigsten und unschuldigsten Lichte. Und doch reicht eben unter dem Drucke einer so furchtbaren Verwickelung wie die, in deren Mitte Cordelia steht, die leiseste und verzeihlichste Schwäche hin, um jedes mit ihr in Berührung kommende Individuum in die Katastrophe mit hinabzureißen. Wir dürfen davon reden,

daß Cordelia's ganzem Weſen diejenige Harmonie ihres Gemüthes fehlte, durch welche ſie vor den Schlägen eines harten Schickſales hätte ſicher geſtellt werden können. Wir dürfen daran erinnern, wiewohl ſie ohne Falſch ſei, wie die Tauben, ſei ſie doch nicht klug wie die Schlangen. Ohne es zu wollen und ohne es zu ahnen, wohl auch frei von dem Stolze, den man ihr hat vorwerfen wollen, fordert ſie — wie man behaupten kann — durch die Antwort auf des Vaters Frage nach ihrer Liebe das Schickſal heraus. Sie konnte ahnen, welchem Looſe ſie den Vater preisgab, indem ſie ſich auf dieſem Wege von ihm trennte. Denn der Dichter verſchweigt uns nicht, daß ſie ihre Schweſtern, deren unkindlichen Geſinnungen der Vater allein überlaſſen blieb, vollſtändig durchſchaute. So kann man ſagen, auch ſie trage einen Theil der Schuld von dem herzzerreißenden und ſinnverwirrenden Grame ihres Vaters. Doch wie dem auch ſei, alle dieſe Erklärungen fallen bei dem durch und durch liebenswerthen Weſen, aus dem Cordelia's Verſchulden möglicherweiſe hat hervorgehen können, allzuſchmerzlich ins Ohr, um uns vollſtändig befriedigen und beruhigen zu können. Wir müſſen vielmehr immer wieder zurückgreifen auf die am Ende durch alle tragiſchen Erſcheinungen durchgehende Thatſache von der menſchlichen Hinfälligkeit und Gebrechlichkeit, gegenüber der ewigen und unerſchütterlichen Weltordnung, die in der Behauptung ihres Rechtes mit den unläugbaren Sünden und Verbrechen zugleich auch die nach menſchlichen Begriffen verzeihlichen Schwächen in die Wagſchaale der Entſcheidung wirft. Doch kommt dazu noch eine Frage, die bei dieſer tragiſchen Wendung für den Dichter gebieteriſch beſtimmend ſein mußte. Je mehr wir von der unwiderſtehlichen Liebenswürdigkeit Cordelia's befangen werden, um ſo mehr müſſen wir uns fragen, ob ſie nach dem furchtbaren Schickſale ihres Hauſes noch leben konnte? Gleichviel ob es in der bewußten

Absicht des Dichters lag, unser Gemüth auf dieser Erscheinung zu fesseln, oder ob er auch hier, wie überall, seinem poetischen Instincte ohne bewußten Vorsatz folgte, möglich auch, daß er in dem alten Drama den Anstoß dazu fand, da in diesem schon der Prototypos der Liebenswürdigkeit von Cordelia liegt — soviel ist undenkbar, daß es seinem Zartgefühle entsprechen konnte, sie die Katastrophe ihres Hauses überleben zu lassen. Oder sollen wir uns vorstellen, diese feine weibliche Erscheinung sei fähig gewesen, ihren von Alter, Gram und Geisteskrankheit gebrochenen Vater über die Leichen ihrer, in der Blüthe ihrer Sünden gewaltsam gestorbenen Schwestern auf den Thron zurückzuführen? Welches Leben konnte sie sich nach diesen Erlebnissen versprechen? Nicht blos die tägliche Erinnerung daran, sondern auch das Dahinwelken ihres Vaters unter dem Grame über ein zerstörtes Haus und unter dem Drucke der Reue über das an Cordelia begangene Unrecht würde ein Jammer für sie gewesen sein, dem der gewaltsame Tod vorzuziehen war. So beruht denn in doppelter Hinsicht, in äußerer wie in innerer Beziehung, ihr tragischer Tod auf der unbedingten Nothwendigkeit. Und es bedarf nur der Erholung von der Erschütterung nach der Katastrophe, die dem ganzen Stoffe gemäß nicht anders als furchtbar sein konnte, um der Dahingegangenen in ungetrübtem Andenken an ihr liebreizendes Bild den Frieden zu gönnen, der ihr auf Erden nicht wieder hätte werden können.

3. Othello.

P. P.

Die Zweifel, welche früher über das Jahr der Entſtehung der Tragödie Othello geherrſcht haben, können Ihnen nicht unbekannt ſein. Während Malone und Chalmers in der Annahme der Jahre 1604 u. 1614 differirten, würde dieſem Stücke das frühe Alter von 1601/2 mit Beſtimmtheit zuzuweiſen ſein, wenn nicht dieſe Angabe auf einem Documente beruhte, das gleich vielen anderen als unächt verdächtigt wird. Ich erinnere mich zwar nicht aus Hamilton's Schrift*) der ausdrücklichen Erwähnung des von der Camden Society abgedruckten Documentes, wonach die Aufführung Othello's am 6. Aug. 1602 auf dem Beſitzthume des damaligen Großſiegelbewahrers, Lord Ellesmere, nachgewieſen wird. Da aber viele andere handſchriftliche Urkunden, welche, gleich dieſer, von Collier als neue Entdeckungen bekannt gemacht, der Fälſchung mit kaum widerlegbaren Gründen angeklagt worden ſind, wird auch dieſe ihrer Glaubwürdigkeit beraubt. Dagegen ſcheint die Aufführung der Tragödie Othello am 1. Novbr. 1604 nach dem Zeugniſſe der Accounts of the Revels minder

*) An Inquiry into the genuiness of the manuscript corrections in Mr. J. P. Collier's annotated Shakspere, Folio 1632 etc. London 1860. 4.

zweifelhaft. Wir haben alſo nur zwiſchen zwei Jahren für die Altersbeſtimmung dieſes Drama's zu wählen. Auch ſprechen für dieſes Alter genügende äußere und innere Kennzeichen. Was ich von der Eigenthümlichkeit der Sprache bei König Lear erwähnte, hat auch hier ſeine Berechtigung. Gleichwie dort die Sprache nach Maaßgabe der Charactere und Situationen auf eine überaus eigenthümliche Weiſe geſtaltet und gebraucht wird, begegnen wir auch hier nicht ſowohl vielen einzelnen Ausdrücken, ſondern vielmehr zahlreichen Wendungen, Metaphern und Bildern von auffallender Abſonderlichkeit. Sonderbar genug befinden wir uns, namentlich in dieſer letzten Periode des Dichters, bei jedem neuen Stücke Shakſpere's auch wieder in einer neuen Region der Dialectik und doch ſind es immer wieder dieſelben oder ähnliche Accorde der Sprache und Harmonien in der Darſtellungsweiſe, welche uns Shakſpere's poetiſche Individualität verſinnlichen. So iſt auch dieſe Tragödie eine individuell verſchiedene Erſcheinung von König Lear und hat dennoch viele verwandtſchaftliche Berührungen mit demſelben. Auch in der Verſification iſt dieß zu bemerken. Die in früheren Stücken übliche Genauigkeit in dieſer Beziehung wechſelt mit einer größeren Freiheit und ſelbſt mit unvollkommener Rhythmik und abgebrochenen oder länger bemeſſenen Verſen. Eben ſo ſind die weiblichen Versendungen und die Enjambements ungefähr eben ſo häufig wie dort. Schon das würde an äußeren Merkmalen genügen, um eine ziemlich nahe, wenn nicht eine faſt gleichzeitige Entſtehung dieſer Tragödie mit König Lear zu vermuthen, wenn nicht noch mehr Anzeichen dafür ſprächen. Die große Sorgfalt in der Ausarbeitung, welche in dieſer Tragödie der Geſammtheit des Stoffes ſowohl, als den Einzelnheiten gewidmet iſt, kommt wenigſtens der an dem zuletzt betrachteten Drama bemerkten gleich. Vielleicht ſteht ſie noch um einen Grad höher. Die Ausführung der Rolle Jago's wenigſtens ſcheint

Alles zu übertreffen, was von Shakspere früher geleistet worden ist. Von der leicht und schnell hingeworfenen, fast extemporisirenden Niederschrift des Textes, wie sie vielen gleichzeitigen Dramatikern Gewohnheit war, ist selbstverständlich keine Spur. Man kommt eher in Versuchung, häufig auf eine fast zu große Betheiligung der Reflexion zu rathen. Wäre es erlaubt, an einen Einfluß von Ben Jonsons Sorgfalt und Ernst in der Ausführung seiner Dramen auf Shakspere zu denken, so würde dieses Stück in formeller sowohl als materieller Hinsicht einigen Anhalt dazu gewähren können. In wenigen seiner Schöpfungen sind alle Motivirungen der Charactere und Begebenheiten so genau, wie in diesem. Will man mir dagegen mit der Hinweisung auf Jago's Characteristik widersprechen, wie es nach den Aeußerungen einzelner Kritiker fast zu erwarten ist, so muß ich vor der Hand auf die später folgende Detailbetrachtung dieser Rolle verweisen. Jedenfalls erinnert das, was zur Motivirung von dem Detail der uns vergegenwärtigten Handlungsweise Jago's angeführt ist, in der sophistischen Gestaltung seiner Aeußerungen an Aehnliches in Ben Jonson, wenn es gleich Alles, was dieser geschaffen hat, weit übertrifft. Abgesehen davon ist es wohl erlaubt, in Jago eine Familienähnlichkeit mit Edmund zu bemerken. Allerdings sind Beide weit von einander verschieden; aber es liegt nicht fern, die Entstehung dieser Bilder in der Phantasie des Dichters einem Zeitraume von wenigen Jahren zuzuschreiben. Auch die Herbigkeit des Stoffes und die tief in das Gemüth einschneidende Tragik der Begebenheiten kann dazu Anlaß geben. Die Ansichten über diese gemeinsame Eigenschaft beider Stücke sind so übereinstimmend, daß schon Vieles zu ihrem Tadel und ihrer Vertheidigung geschrieben worden ist. Wiewohl man in der Mehrheit den Stoff der Tragödie Lear für furchtbarer hält, als den von Othello, giebt es dennoch Einzelne, welche diesem eine noch erschütterndere

Wirkung auf das Gemüth zuſchreiben. Beachtenswerth iſt es in dieſer Hinſicht, was von den erſten Aufführungen dieſer Tragödie auf dem Schröder'ſchen Theater in Hamburg erzählt wird. Sie fanden am 26. und 27. November 1776, alſo faſt zwei Jahre früher ſtatt, als die von König Lear. Man erzählt dabei von ſo heftigen Nervenerſchütterungen, beſonders unter den Frauen, daß Schröder — der die Rolle des Jago geſpielt hatte — ſich genöthigt ſah, in der Folge das Stück mit einem völlig veränderten Schluſſe in verſöhnlicher Weiſe zu verſehen. Etwas Aehnliches iſt mir in Deutſchland von König Lear nicht bekannt.

In ſo weit mit dieſen Eindrücken die Frage zuſammenhängt, ob es der Poeſie und Kunſt erlaubt ſei, mit ſo heftigen Erſchütterungen auf das Gemüth zu wirken, kann man leicht an ein Urtheil erinnert werden, das zuweilen vor der berühmten Gruppe des Laokoon geäußert worden iſt. Ich habe vor derſelben wohl ſagen hören, man könne geneigt ſein, dieſes Kunſtwerk in die Periode zu ſtellen, wo ſchon die höchſte Erhabenheit des Schönen von dem Bedürfniſſe, das Schauderhafte oder Grauenerregende darzuſtellen, verdrängt worden ſei. Ueber die Berechtigung dieſer Bemerkung kommt mir kein Urtheil zu. Unter allen Umſtänden hat man auch mit derſelben den großen künſtleriſchen Werth dieſes Bildwerkes in formeller Hinſicht nicht angreifen noch ſchmälern wollen. Daſſelbe gilt von den meiſten Ausſtellungen gegen die Herbigkeit des Stoffes von Othello. Selbſt der tadelſüchtige Sam. Johnſon würde dieſes Drama den vollkommenſten Schöpfungen Shakſpere's zuzählen, wenn nur die erſten Begebenheiten in Venedig nicht mit in die Handlung hineingezogen, ſondern blos berichtet wären; eine Ausſtellung, die wahrſcheinlich mit der Abneigung des claſſiſch gebildeten Kritikers gegen die Vernachläſſigung der eingebildeten Regeln über Einheit des Ortes und der Zeit zuſammenhängt. Indeſſen laſſen ſich doch

einige Stimmen des Zweifels über die der Natur entsprechende Wahrheit in Bezug auf Characteristik und Begebenheiten vernehmen. Es ist nicht ganz uninteressant, daß diese mehr von deutschen als von englischen Kritikern ausgehen; sowie denn auch die Tragödie Othello bei den Engländern weit weniger tief eingreifende Veränderungen als König Lear zu erdulden gehabt hat. Sie war eine der ersten, die nach der Restauration wieder aufgeführt wurden; und diese Aufführung wurde insofern epochemachend, als bei ihr (wie vermuthet wird) zum ersten Male eine Frau in der Rolle der Desdemona (sei es Miß Saunderson oder Miß Hughs) die Bühne betreten hat. Aus der Verschiedenheit des Eindruckes dieser Dichtung auf die Gemüther der Engländer und die der Deutschen ließe sich fast ohne Weiteres die Berechtigung Shakspere's ableiten. Denn man könnte mit Recht sagen, gegen die Genugthuung, welche er seiner Zeit und seiner Nation gewährt habe, dürfe eine Kritik, die nur die modernen Anschauungen und Bedürfnisse zum Standpunkte wähle, nicht aufkommen. Demungeachtet werden Sie die Besprechung gerade dieser Fragen zu fordern und zu erwarten haben.

Um dieses Ziel erschöpfend zu erreichen, müssen wir auch hier, wie überall, auf die Quelle des Dichters zurückgehen. Ich habe mehr als einmal aus dem Umstande, daß Shakspere in der Regel nicht der selbständige Schöpfer des Stoffes für seine Dramen sei, sondern vielmehr dieselben, wenigstens größtentheils, aus Erzählungen oder älteren Stücken entlehnt habe, auf seinen Mangel an poetischer Erfindungsgabe schließen hören. Die Thatsache, auf welcher diese Schlußfolgerung gegründet wird, ist unläugbar. Es scheint sogar, als ob er sich durch die Benutzung von Begebenheiten, die in älteren, besonders italienischen Novellen berichtet sind, oder durch neue Bearbeitungen älterer dramatischer Erscheinungen vor seinen Zeitgenossen der früheren Jahre auszeichne. Was bis zu

ſeinem erfolgreichen Auftreten von Th. Kyd, Chr. Marlowe, Greene, Lodge und Anderen zu Tage gefördert worden, ſcheint mit Ausnahme der hiſtoriſchen Stücke weit weniger auf eine poſitive Quelle zurückgeführt und weit mehr als die Frucht ihrer erfindungsreichen Phantaſie betrachtet werden zu können. Selbſt bei den hiſtoriſchen Stoffen dieſer Dramatiker iſt in mancher Hinſicht mehr von einer ungebundenen Freiheit der Erfindung zu ſprechen. Später wurde es allerdings mehr Sitte und Gewohnheit, die reiche Novellenliteratur, beſonders der Italiener, zu dramatiſchen Zwecken auszubeuten. Bei Stücken von Beaumont und Fletcher, von Th. Heywood, Maſſinger und anderen ihrer Nachfolger würden — wenn es darauf ankäme — ihre Quellen aus dieſen Kreiſen oder aus der ſpaniſchen Literatur mit eben ſo großer Genauigkeit, wie bei Shakſpere, nachzuweiſen ſein. Indem man daher in dieſer Beziehung die herrſchende Mode einigermaaßen als Entſchuldigung gelten läßt, wirft man ſich mit deſto größerem Eifer auf die vielfältigen Bemühungen anderer ſorgfältiger Shakſpereforſcher, die Veranlaſſungen und Quellen nachzuweiſen, aus welchen Shakſpere zu dieſem und jenem Gedanken, zu dieſer und jener Motivirung einer Begebenheit oder eines Characters Anſtoß erhalten habe. Auf dieſem Wege habe ich ſogar ſchon behaupten hören, daß dieſe Nachweiſe endlich nur dahin führen könnten, das reproducirende Ingenium Shakſpere's aller Eigenthumsrechte an den größten Schönheiten ſeiner Schöpfungen zu berauben. Man meint, ſeine ganze Erſcheinung werde ſich dadurch nur als das Reſultat einer verdienſtloſen Eclectik darſtellen. Nun iſt allerdings die überreizte Begierde mancher Kritiker, bei den tiefſinnigſten Gedanken oder ſchönſten Einzelheiten in Shakſpere's Dramen auf etwas Aehnliches oder faſt Gleichlautendes in einem anderen ausgezeichneten Schriftſteller ſeiner Zeit hinzuweiſen, nicht immer von unzweifelhaftem Werthe. Man muß ſich beſonders wun-

dern, ſelbſt in der bekannten Editio Variorum von 1821 aus alten claſſiſchen Schriftſtellern viele Citate zu finden, wodurch auf einen Parallelismus der angemerkten Stelle mit einem Ausſpruche von Shakſpere aufmerkſam gemacht wird, da es doch für eine durch allgemeine Uebereinkunft feſtgeſtellte Thatſache galt, Shakſpere für ein durchaus ungelehrtes Naturgenie zu halten. In neuerer Zeit, wo dieſe Anſicht weſentlich abgeſchwächt worden, zieht man es dagegen vor, Werke von tiefſinnig philoſophiſchem Inhalte aus Shakſpere's unmittelbarer Vorzeit oder Gegenwart, wie Giordano Bruno, Montaigne und Andere, als mögliche Quellen für Shakſpere's Ausſtrömungen eindringender Anſchauungen und Gedanken zu nennen. Wiewohl man damit zuweilen zu weit gehen mag, iſt es mir doch zweifelhaft, ob der von einer entgegenſtehenden Anſicht ausgehende Tadel in ſeiner ganzen Ausdehnung gerechtfertigt iſt. Namentlich könnte ich die Furcht oder den Vorwurf nicht theilen, daß man am Ende dahin kommen könne, Shakſpere alles poetiſchen Eigenthums zu berauben und ihn als eine Erſcheinung hinzuſtellen, die nur mit einer unendlichen Menge fremder Federn geſchmückt ſei. Weit entfernt von der Meinung, Shakſpere müſſe deshalb, weil er in dieſem und jenem tiefſinnigen Gedanken mit den angezogenen Schriftſtellern übereinſtimmt, dieſelben genau durchforſcht haben, glaube ich vielmehr, aus ſolchen Anführungen nur einen neuen Beitrag zu den vielen Beweiſen von Shakſpere's unbegrenzter Vielſeitigkeit und ſeiner innigen, zugleich aber auch inſtinctiven Vertrautheit mit Allem, was ihn in ſeiner Zeit an Empfindungen, Gefühlen, Erfahrungen und Ueberzeugungen umgab, abnehmen zu dürfen. Gerade in dieſer Beziehung iſt es von dem höchſten Belange, überall zu verfolgen, wie er aus einem gegebenen Stoffe, der ſich ihm entweder in der Geſchichte ſeines Landes oder in der Geſtalt einer fingirten Begebenheit als rohes Material anbot,

eine Erſcheinung von der tiefſinnigſten poetiſchen Naturwahrheit herausarbeitete. Wenn ich das dramatiſche Poem, das wir eben vor uns haben, richtig beurtheile, ſo hat er auch hier bei der Benutzung ſeiner Quelle durch wenige Abänderungen an den vorgefundenen Begebenheiten und ihren Motiven die Tiefe ſeiner Einſicht in die zarteſten und verborgenſten Geheimniſſe des menſchlichen Gemüthslebens, oder, wenn Sie wollen, ſein intuitiv poetiſches Aufgehen in alle Regungen, welche auf dem innerſten Grunde der menſchlichen Seele ruhen, von Neuem auf ſchlagende Weiſe an den Tag gelegt.

Die Novelle, aus welcher Shakſpere wahrſcheinlich den Stoff zur Tragödie Othello ſchöpfte, befindet ſich in Giraldi Cinthio's Hecatommithi und iſt dort die ſiebente in der dritten Decade.*) Daß er das italieniſche Original benutzt habe, iſt ziemlich glaublich, da die fleißigen Forſcher bis jetzt noch keine engliſche Ueberſetzung aus der Zeit, wo das Stück entſtanden ſein kann, nachzuweiſen vermocht haben. Selbſt P. Collier bequemt ſich zu dieſem Zugeſtändniſſe, wiewohl die Engländer wenig geneigt ſind, Shakſpere die Kenntniß der italieniſchen Sprache zuzutrauen. Nur eine franzöſiſche Ueberſetzung von 1584 könnte ihm allenfalls zur Vermittelung gedient haben. Ueberdieß gehört Giraldi Cinthio zu den verhältnißmäßig neueren italieniſchen Novelliſten; die erſte Ausgabe ſeiner Hecatommithi erſchien 1566, dann wurden ſie 1568 wieder abgedruckt und eine dritte Ausgabe aus Venedig von 1580 liegt vor mir. Wenn dem Stoffe dieſer Novelle eine wahre Thatſache zu Grunde liegt, was bei vielen italieniſchen Erzählungen der Art der Fall iſt, muß ſie jedenfalls allgemeines Aufſehen erregt haben und kann nur von neuerem Datum

*) Außer den Originalausgaben findet ſich dieſe Novelle extractweiſe bei Eſchenburg und Delius, deutſch überſetzt bei Simrock, italieniſch in P. Collier's Shakspere-Library.

ſein. Denn der einzige Angriff, den die Türken in dieſer Zeit auf Cyprus machten, fand ſtatt unter Soliman II., der von 1520 bis 1566 regierte. Unter ſolchen Umſtänden iſt es nicht unmöglich, daß ſich die Sage von dieſem Ereigniſſe ſelbſt bis nach England durch mündliche Tradition fortgepflanzt hat. Auffallend bleibt wenigſtens die Erfindung der Namen, von denen ſich außer Desdemona (im Italieniſchen Disdemona) keiner in der Novelle findet.*) Aus der doppelten Erwähnung eines Hauſes unter dem Emblem eines Schützen (sagittary) will Charles Knight auf die perſönliche Bekanntſchaft Shakſpere's mit den Localitäten von Venedig ſchließen. Denn, wie er ſagt, wird mit dieſem Namen nicht ein Gaſthaus — noch weniger alſo, wie Rymer (Foedera) annimmt, eine gemeine Herberge — ſondern der übliche Aufenthaltsort der venetianiſchen Officiere der Seemacht bezeichnet, welcher, in der Nähe des Arſenals gelegen, heute noch dieſes Bild tragen ſoll. Auch Staunton (Shakspere-Edition) will in gewiſſen Worten Brabantio's (I will have it disputed on Act I. Sc. 11) eine Anſpielung auf die Art und Weiſe erkennen, in welcher nach venetianiſchem Gebrauche die Rechtsfragen vor den Richtern behandelt zu werden pflegten, und vermuthet deshalb, Shakſpere müſſe Lewkenor's Ueberſetzung des Buches „The Commonwealth and Gouvernement of Venice", vom Cardinal Gasper Contareno (1599), gekannt haben. Die ganze Haltung des Drama's in einer Färbung und einem Character, wodurch man nach Venedig verſetzt zu werden glaubt, iſt allerdings nicht zu läugnen. Man würde

*) Nach A. Schmidt (Shakſpereüberſetzung XII. 13) weiſen die engliſchen Erklärer nach, daß Shakſpere den Namen Othello in der Erzählung „God's revenge against adultery" von Reinolds fand und die Namen Jago und Emilia ſollen in einer 1605 unter dem Titel „The History of the famous Euordanus, Prince of Danmark" neben einander vorkommen.

daher in dieser Tragödie so gut wie in the Merchant of Venice Veranlassung finden können, um Shakspere's zeitweilige Anwesenheit in Italien für glaublich zu halten. Uns kommt es indessen weniger darauf, als auf die Behandlung des Stoffes an.

War die Novelle Shakspere's Quelle, so fand er darin die Verheirathung eines angesehenen venetianischen Feldhauptmanns von maurischer Abkunft mit einer jungen und schönen Venetianerin aus edlem Hause. Die Ehe war zwar wider den Willen der Eltern und Verwandten abgeschlossen, aber demungeachtet glücklich. Von einer heimlichen Entführung Desdemona's aus dem väterlichen Hause und der Verfolgung des Mohren durch den erzürnten Vater weiß die Novelle nichts. Der maurische Feldhauptmann wird in Folge des großen Vertrauens, das der Senat in seine Tapferkeit und Kriegserfahrenheit setzt, nach Cyprus mit dem Auftrage entsendet, die Insel gegen einen Angriff der Türken zu vertheidigen. Dort entbrennt ein untergeordneter Officier seiner Truppe (un Alfiero), ein junger Mann von schönem Aeußeren, in einer heftigen Leidenschaft für die schöne Desdemona, welche ihren Gemahl auf den Kriegsschauplatz begleitet hatte. Da aber alle seine Bewerbungen von Desdemona abgewiesen werden, entzündet sich in seinem bösartigen und heimtückischen Herzen ein brennender Haß gegen die tugendhafte Frau. Um sie zu verderben, weiß er den Feldhauptmann glauben zu machen, daß einer seiner Hauptleute der begünstigte Liebhaber Desdemona's sei. Dabei kommt ihm zu Statten, daß dieser Officier vor Kurzem wegen eines dienstlichen Vergehens von dem General seiner Stelle entsetzt worden, und sich Desdemona, auf die frühere Freundschaft ihres Gemahls für denselben rechnend, dessen Wiedereinsetzung mit Lebhaftigkeit und Wärme annimmt. Jener Alfiero konnte um so leichter diesen Umstand zu seinem Zwecke verwenden, als der General selbst

ſeine Verwunderung über die Theilnahme ſeiner Gemahlin an dem Schickſale des entlaſſenen Officiers ausſpricht. Das verhängnißvolle Schnupftuch, das in Shakſpere's Othello Desdemona aus Unachtſamkeit verliert, wird ihr von dem Fähnrich auf eine künſtliche Weiſe geſtohlen, als ſie ſich bei deſſen Frau befindet (die übrigens nicht wie im Drama eine Dienerin, ſondern eine Freundin Desdemona's iſt) und von dem Alfiero in die Hände des Hauptmanns geſpielt. Dieſer erkennt es für das Eigenthum Desdemona's und begiebt ſich an das Haus des Generals, um es der Eigenthümerin zurückzuſtellen. Durch ein unglückliches Zuſammentreffen vernimmt der General ſein Klopfen an einer Hinterthür, und da ſich dieſer am Fenſter zeigt, entflieht der Hauptmann, aus Furcht, erkannt zu werden. Der General wird dadurch in ſeiner Eiferſucht um ſo mehr beſtärkt, als ſeine Gemahlin, die von des Hauptmannes Anweſenheit thatſächlich nichts gewußt hat, ſeine Fragen nicht zu beantworten vermag. Er begiebt ſich wiederum zum Fähnrich, um ſich Rathes zu erholen, und wird nun von dieſem mit größerer Beſtimmtheit als früher von dem verbrecheriſchen Umgange des Hauptmannes mit Desdemona unterrichtet. Hierauf wird von dem Fähnrich die Unterredung mit dem Hauptmann, in ähnlicher Weiſe wie im Stücke, veranſtaltet und dem General, der nur Augen- nicht aber Ohrenzeuge des Geſpräches war, vorgeſpiegelt, der Hauptmann habe ihn zum Vertrauten ſeines Verhältniſſes zu Desdemona gemacht und ihm mitgetheilt, daß er von dieſer das bewußte Schnupftuch zum Geſchenk erhalten habe. Der Verluſt des Schnupftuches wird dem General durch die Unfähigkeit ſeiner Gemahlin, daſſelbe aufzuweiſen, beſtätigt. Die Gluth ſeiner Eiferſucht ſteigt dadurch immer mehr und er macht Desdemona die beleidigendeſten Vorwürfe.

Hier folgt im Originale eine Stelle, die mir wichtig

genug ſcheint, um ſie wörtlich zu überſetzen: „... Und da Desdemona wußte, daß der Mohr durch kein Vergehen von ihrer Seite ſo aufgeregt ſein könne, wurde ſie dennoch zweifelhaft, ob er durch das Uebermaaß des Genuſſes ihrer überdrüſſig geworden ſei. Und deshalb ſagte ſie der Frau des Fähnrichs: Ich weiß nicht, was der Mohr mir ſagt, er pflegte gegen mich ganz Liebe zu ſein, jetzt, ich weiß kaum ſeit wieviel Tagen, iſt er ein Anderer geworden und ich fürchte ſehr, ich werde den Mädchen zum Beiſpiel zu dienen haben, ſich nicht gegen den Willen der Ihrigen zu verheirathen, damit die italieniſchen Frauen von mir lernen, ſich nicht mit einem Manne zu verbinden, den die Natur, der Himmelsſtrich und die Lebensweiſe von uns trennt."

Darauf läßt der Novelliſt uns vernehmen, die Frau des Fähnrichs, von ihrem Gatten in das Geheimniß gezogen, um als Mittel zu ſeinen Zwecken zu dienen, habe zwar dagegen widerſtrebt, doch, aus Furcht vor ihrem Gatten, Desdemona nur mit Ermahnungen zur Vorſicht vertröſtet. Nun folgt der argliſtige Kunſtgriff des Fähnrichs, wodurch er den nach überzeugenden Thatſachen immer mehr begierigen Mohren glauben macht, das Schnupftuch Desdemona's durch das Fenſter einer Stickerin zu ſehen, welche nicht das bei dem Hauptmann zufällig gefundene Original, ſondern eine Nachahmung deſſelben, mit der ſie eben beſchäftigt war, in den Händen hatte. Der Mohr beſchließt darauf den Tod des Hauptmannes und ſeiner Gemahlin. Für Beides wird der Fähnrich, wiewohl mit Mühe, gewonnen und bald darauf weiß dieſer den Hauptmann in der Dunkelheit zu überfallen. Er bringt ihm eine ſchwere Wunde am Schenkel bei, entflieht aber, weil der Verwundete, am Boden liegend, ſich tapfer vertheidigt und nach Hülfe ruft, ſo daß es ihm möglich wird, jeden Verdacht von ſich zu entfernen, indem er bald darauf, wie durch den Hülferuf des Hauptmannes ver-

anlaßt, wieder auftritt und den unglücklichen Vorfall lebhaft beklagt. Die Ermordung Desdemona's wird zwischen dem Mohren und dem Fähnrich verabredet und von Beiden auf eine widerwärtig grausame Weise ausgeführt. Dabei wird der Frevel dadurch verborgen, daß der Einsturz der Decke von Desdemona's Schlafzimmer von ihnen veranstaltet und auf diesem Wege die Meinung verbreitet wird, als sei der unglücklichen Frau der Kopf von einem herabstürzenden Balken zerschmettert worden. Die That wird dennoch durch die Anklage des Fähnrichs selbst in Venedig ruchbar, der General abberufen und zur Verantwortung gezogen, da er aber selbst durch die Folter nicht zum Geständnisse zu bringen ist, nicht zum Tode, sondern nur zur Verbannung verurtheilt, in welcher ihn die Rache der Verwandten Desdemona's durch Meuchelmörder erreicht. Der Fähnrich verfällt seinem Schicksale in Florenz in Folge des Versuches eines ähnlichen Verbrechens gegen einen seiner Genossen.

Ich habe mit Absicht die wesentlichsten Details hervorgehoben, durch welche sich die Conception Shakspere's von dem Berichte der Novelle trennt. Denn, wiewohl die erschütternde Begebenheit in der Hauptsache dieselbe bleibt, bietet uns doch das Drama ein völlig neues Bild von den Gemüthszuständen, aus denen die Verwickelung der Begebenheit und ihre Katastrophe folgt. Welches die eigentlichen Beweggründe und mit welchem Namen sie zu bezeichnen sind, ist der Gegenstand verschiedener Meinungen und Auslegungen gewesen. Um so mehr kommt es darauf an, alles Einzelne, jeden feinen Wink, den uns der Dichter giebt, scharf ins Auge zu fassen.

Täusche ich mich nicht, so hat von Anbeginn die vorherrschende Anschauung von der ursprünglichen Natur des Haupthelden die Verständigung mit dem dramatischen Character desselben, sowie mit dem Ganzen erschwert. Schon bei den

erſten Aufführungen Othello's auf Schröder's Theater erregte die Erſcheinung Othello's als die eines Sohnes der ſchwarzen Menſchenrace Anſtoß.*) Es ſcheint, als habe Brockmann ſowohl, als Fleck, die beide in dieſer Rolle großes Lob gewannen, Othello als Neger dargeſtellt. Ob auch Burbadge auf Shakſpere's Theater in dieſer Maske auftrat, weiß ich nicht zu ſagen. Davon aber bin ich feſt überzeugt, daß ihn der Dichter nicht als Neger gedacht, ja nicht einmal hat denken können. Die Quelle hat ihn keinenfalls dazu veranlaßt. Denn im Italieniſchen bezeichnet der Ausdruck „il Moro“ keineswegs ein Kind aus Aethiopien. Rich. Grant White**) hat alle Gründe zuſammengeſtellt, um den Irrthum zu widerlegen, als ob Shakſpere's Othello als ſolcher zu denken ſei. Er geht dabei von dem in anderer Hinſicht ſchönen Gemälde Hildebrandt's aus. Auch Charles Knight und Coleridge ſind der Meinung von White. Ich werde daher nur wenig Neues zu ſagen und im Grunde nur ihrem Vorgange zu folgen haben. Alles was aus dem Munde Jago's und Roderigo's über das äußere Anſehen Othello's angeführt wird, z. B. ſeine dicken Lippen und die Häßlichkeit ſeiner Geſichtszüge, iſt ſchon wegen der Gehäſſigkeit der Sprechenden nicht maaßgebend. Doch es braucht nicht einmal als erdichtet betrachtet zu werden. Der Abkömmling eines mauriſchen Stammes — denn für etwas Anderes iſt Othello nicht zu nehmen — hat ebenfalls mehr hervorſtehende Lippen und iſt von unſchönerer Geſichtsbildung als der Europäer. Das wußte Shakſpere, wie aus ſeinen eigenen Andeutungen über das Ausſehen des Prinzen von Marocco im Kaufmann von Venedig hervorgeht. Er gebraucht im ganzen Stücke nicht

*) Fr. Ludw. Schröder, Beiträge zur Kunde des Menſchen und des Künſtlers, von F. L. W. Meyer. Hamb. 1823. Th. 1. p. 292.

**) Shakspere's Scholar. London u. Newyork 1854. p. 431.

ein einziges Mal für die Bezeichnung Othello's den Ausdruck eines Ethiopian oder Ethiop, wiewohl ihm dieſe Worte geläufig waren.*) Dagegen bezeichnet Jago den Mohren ſpottweiſe als ein Berberroß, ein Ausdruck, der den Engländern damals ſehr nahe lag, weil ſchon unter Heinrich VII. die Einführung von Hengſten aus der Berberei zur Veredelung der Pferdezucht in England begonnen hatte und bis zur Feſtſtellung der engliſchen Vollblutrace fortgeſetzt wurde. Ferner ſagt Jago (Act IV. Sc. 2) ausdrücklich, Othello ſei im Begriffe, nach Mauritanien zurückzukehren. Endlich iſt in Anſchlag zu bringen, daß Shakſpere, mögen wir ſeine geographiſchen und ethnographiſchen Kenntniſſe anſchlagen wie wir wollen, gar nicht auf den Gedanken kommen konnte, den Othello ſeiner Imagination für einen Neger zu halten. Was wußte der Engländer damaliger Zeit überhaupt von dem Weſen eines Aethiopiers? Die Begriffe über die Bewohner des inneren Afrika und der Goldküſte verloren ſich damals in das Märchen- und Fabelhafte. Dahin gehört, was Othello von Anthropophagen und Männern, deren Kopf unter ihren Schultern ſteht, ausſpricht. Nicht daß er zu ihnen gehört, ſondern das Unglück gehabt habe, mit ihnen in Berührung zu kommen. Bekanntermaaßen begann die Ueberführung der Neger von der Goldküſte nach Virginien, als willenloſe Sclaven, erſt nach Shakſpere's Tode, eine Maaßregel, die nur in der allgemeinen Anſchauung der Engländer von der tief untergeordneten Stellung dieſer Nationalitäten ihren Grund haben konnte. Wie ſollte es denkbar ſein, daß Shakſpere einen Abkömmling derſelben in dem Lichte ſeines Othello ſich vorzuſtellen vermocht oder darzuſtellen gewagt hätte? Welchen Sinn ſollte es haben, daß ſich ein Neger, wie ihn ganz England damals

*) conf. Two G. o. V. II. 6. Much ado V. 4. M. S. N. Dr. III. 2. L. l. l. IV. 3. As you like it IV. 3. Perikles II. 2. R. u. J. I. 5. M. W. o. W. II. 3. W. T. IV. 3.

zu denken und anzuschauen gewohnt war, gleich Othello, seiner königlichen Ahnen rühmte, um seine Ebenbürtigkeit mit der Tochter eines venetianischen Edlen und Senators geltend zu machen? Dagegen waren den Engländern wie den Venetianern die Söhne des nördlichen Afrika von Alters her bekannt. Die Traditionen ihrer althergebrachten künstlerischen und wissenschaftlichen Bildung waren diesen wie jenen nicht fremd. Man wußte von ihren kriegerischen Tugenden zu erzählen. Maurische, wie jüdische Aerzte gehörten weder auf dem Continent noch in England zu unerhörten Erscheinungen. Auch commercielle Verbindungen bestanden trotz der Unsicherheit des Verkehrs zwischen England und der Nordküste von Afrika, wie es die schon gedachte Einführung von Pferden aus der Berberei beweist.

Doch wozu, so könnten Sie leicht fragen, diese genaue Widerlegung einer seit langer Zeit feststehenden Anschauung? Ist es nicht gleichgültig, ob man Othello für einen Mauren oder Neger hält? Ich glaube das Gegentheil. So wie überall Shakspere's Fictionen auf der äußersten Grenze des Wahrscheinlichen und Möglichen stehen und nichts bedenklicher oder selbst für ihr Verständniß gefährlicher ist, sie nur um eine Linie weiter auszudehnen, so ist es auch hier der Fall. Daß sich ein Mann maurischer Abkunft in Sitten und Gewohnheiten zu einem Europäer umbildet, ist unter den allgemeinen nationalen, sowie unter den besonderen Umständen der Küstenländer des Mittelmeeres in damaliger Zeit nichts Unglaubliches, geschweige denn etwas Unerhörtes. Schon diese Wahrscheinlichkeit liegt weit ab von der Vorstellung eines zum Europäer oder Venetianer verwandelten Aethiopiers. Noch unglaublicher werden für einen Neger alle anderen Umstände, unter denen Othello auftritt. Der Fremde war allerdings in den Kriegsdiensten der Republik Venedig vor dem Einheimischen begünstigt. Man fürchtete, dieser könne eine zu

große politiſche Macht gewinnen und ſich mit Hülfe ſeines Familienanhanges zum alleinigen Herren des Staates aufwerfen, wogegen der im Gemeinweſen iſolirte Fremde bei einem ſolchen Verſuche den Widerſtand des ganzen Adels gegen ſich haben würde. Daß aber der Senat einen Neger, den Sohn einer Nation, die damals für den Typus der äußerſten Culturunfähigkeit galt, bis zum Befehlshaber der Truppen ſollte befördert, ihm die Vertheidigung eines der drei venetianiſchen Königreiche gegen die Türken anvertraut haben, daß ein Neger, wenn auch unter der allgemeinen Beſchränkung der Fremden, in die Geſellſchaft der Nobili aufgenommen, und dadurch in den Stand geſetzt worden ſein ſollte, die Neigung einer edlen Venetianerin zu gewinnen, das Alles rückt die ganze Begebenheit ſo weit in das Reich der Fabel, wie es keineswegs in der Abſicht des Dichters lag.

Maler, Zeichner und Bühnenkünſtler haben daher in hohem Grade Unrecht, wenn ſie ſich nicht blos darin gefallen, Geſicht, Hände und Haare Othello's ſo ſehr als möglich den Aeußerlichkeiten eines Negers ähnlich vorzuſtellen, ſondern ſogar in der phantaſtiſchen Geſtaltung des Coſtums mehr einen europäiſirten Bewohner des inneren Afrika, als einen Mann von mauriſcher Abkunft zu verſinnlichen ſuchen. Welchem Hohn und Spott des Pöbels, welcher Begegnung des Senats würde ſich wohl ein venetianiſcher General ausgeſetzt haben, wenn er es gewagt hätte, ſich in einem Coſtüme zu zeigen, in welchem ich Bühnenvirtuoſen auf unſern Theatern habe auftreten ſehen?

Nun legen freilich manche, und ſelbſt erleuchtete Ausleger Shakſpere's auf den Abſtand der Herkunft, der nationalen Sitte und des angeſtammten Temperamentes Othello's von dem Standpunkte Desdemona's, als einer fein gebildeten Venetianerin, großes Gewicht. Sie finden dafür auch in mehreren Auslaſſungen Jago's über das Unnatürliche dieſer

Verbindung befriedigende Anhaltepunkte. Man liebt ſogar noch weiter zu gehen, indem man die Erregbarkeit Othello's zu der höchſten Wildheit der Leidenſchaft in den Anlagen ſeiner Race für begreiflich und natürlich hält. So viel Wahres auch in dieſen Bemerkungen liegt, ſo iſt es darum nicht nöthig, in Othello einen Neger zu ſehen. Als Mitglied einer anderen Nationalität iſt ſein Abſtand von Desdemona ſchon groß genug. Auch von dem Mauren iſt eine ſanfte oder apathiſche Gemüthsart nicht zu erwarten. Dazu kommt ſeine Gewohnheit an ein kriegeriſches Leben bis zu dem vorgerückten Alter des Mannes, in dem er Desdemona jedenfalls an Jahren weit voraus iſt. Das Alles genügt, um in ſeiner Verbindung mit einer jugendlich ſchönen, edel geborenen und in den feinſten Sitten der Geſellſchaft erzogenen Venetianerin, die, nachdem ſie viele ehrende Anträge ausgeſchlagen, ſich in reiner Liebe ſelbſt angeboten hat, ein Glück der wunderbarſten und ſeltenſten Art zu ſehen. Jede Erhöhung des Colorits in dieſem Gemälde, jede Erweiterung der fein gezogenen Linien in dieſer Zeichnung kann nur zum Nachtheile des Ganzen ausfallen. Wollend oder nicht wollend hat der Dichter die Töne ſeiner Darſtellung ſo meiſterhaft geordnet, daß wir ohne allen willkürlichen Zuſatz unſerer auslegenden Kritik ſchon in der Expoſition des erſten Actes eine Situation vor uns ſehen, von der die Alten hätten ſagen können, ſie ſei geeignet, den Neid der Götter zu erwecken. Alle Elemente irdiſcher Befriedigung und Glückſeligkeit ſind in den Gemüthern Othello's und Desdemona's vor uns ausgebreitet, aber neben und zwiſchen ihnen liegen zugleich die Ahnungen von Gefahren und einem feindlichen Schickſale; eine Expoſition, in der alle Erforderniſſe dramatiſcher Anſprüche mit meiſterlicher Hand erfüllt ſind.

Doch um das richtig und erſchöpfend zu faſſen und zu würdigen, iſt es nicht hinreichend, ſich an die Aeußerlichkeiten

in den Begebenheiten und den persönlichen Erscheinungen zu halten. Das Unnatürliche der Verbindung spielt allerdings eine Rolle in dem tragischen Schicksale der Personen. Nicht Jago allein, auch Brabantio spricht es mit klaren Worten aus. Sein Verdacht, daß der Mohr Zaubermittel zur Erreichung seines Zweckes gebraucht habe, ist ein bekräftigender Beweis für diese Anschauung. Die heimliche Verheirathung Desdemona's mit dem Mohren wider den Willen des Vaters gehört ebenfalls dazu. Doch indem man in ihr ein primitives Motiv für ihren tragischen Untergang sucht, geht man schon zu weit. Unrichtig ist es ferner, wenn man von dem Fluche des Vaters spricht, der auf dieser Verbindung ruhe. In der ganzen Scene zwischen Brabantio, Desdemona und Othello kommt kein Wort vor, das einem Fluche gliche. Er sagt vielmehr, Gott seit mit dir, und giebt dem Mohren ausdrücklich die Hand seiner Tochter mit der Versicherung, daß er sie ihm verweigert haben würde, wenn er sie nicht schon hätte. Was nun folgt, ist der Ausdruck des tiefsten natürlichen Grames, aber gleicht nichts weniger als einem Fluche. Auch die Warnung Brabantio's, Desdemona habe ihren Vater betrogen, der Moor möge sich vorsehen, daß er nicht auch von ihr hintergangen werde, ist von prophetischer, aber nicht von ausschließlich wesentlicher Bedeutung. Endlich ist Alles, was wir von des Mohren äußerer Erscheinung erfahren, sein wunderbares Schicksal, sein soldatisches Wesen, seine, wiewohl nur scheinbare, Fassung in dem Besitze eines Glückes, von dem er selbst überrascht ist, nicht blos zur müßigen Ausschmückung bestimmt und verdient beachtet zu werden. Ich gebe selbst zu, wie es schon angedeutet worden, daß wir ahnen dürfen, der südliche Himmelsstrich seiner Heimath habe nicht blos seine Hautfarbe gebräunt, sondern auch seinem Temperamente eine größere Entzündbarkeit für leidenschaftliche Aufwallungen eingeflößt. Aber alle diese Einzelheiten hätten

nicht zur Herbeiführung der Verwickelung und ihrer furchtbaren Kataſtrophe hingereicht, ja, die Begebenheiten ſelbſt, welche wir ſchon in der Expoſition als ausgemacht vor uns ſehen, würden nicht möglich geweſen ſein, wenn nicht in den innerſten Tiefen der Gemüther aller handelnden Perſonen ein gemeinſames Motiv als Hauptquelle dazu gedient hätte.

Indem ich dieſes zu bezeichnen verſuche, kann ich um ſo mehr auf die Uebereinſtimmung faſt aller früheren Ausleger rechnen, als kaum Einem die eigenthümliche Treuherzigkeit, die unbefangene Offenheit und argloſe Biederkeit entgangen iſt, welche das eigentliche Weſen von Othello's natürlichem Character ausmachen. Es bedurfte nur noch des Anerkenntniſſes, daß dieſe urſprüngliche Eigenſchaft oder Färbung des Characters, für die wir allerdings oft vergeblich nach einem erſchöpfenden Namen ſuchen, weil ſie ſich unter den verſchiedenſten Schattirungen darſtellt, allen handelnden Perſonen dieſes Drama's, mit Ausnahme Jago's, gemeinſam iſt, um ſich davon zu überzeugen, daß, gleichwie in allen Dramen Shakſpere's, auch hier eine beſtimmte Atmoſphäre, eine gemeinſame Strömung der Gemüther vorherrſcht, und dadurch aus dem Inneren derſelben heraus, nicht auf magiſchem noch dämoniſchem, ſondern auf dem natürlichſten Wege, über die Schickſale aller Betheiligten gebietet. Der Grundzug in Othello's Character, der ſich auf faſcinirende Weiſe uns darſtellt, indem er ſeine wunderbaren Erlebniſſe und wie er Desdemona's Herz durch Mittheilung derſelben gewonnen habe, erzählt, verklärt ſich in dieſer zu der rührendſten Erſcheinung weiblicher Unſchuld und Liebe. Und doch ſteht im Hintergrunde dieſer Gemüthsart von reinem Golde die Gefahr, daß ſie, in Unbedachtſamkeit umſchlagend, zur Herausforderung des Schickſals verleiten und dadurch zum Quell unendlicher Leiden werden könne. Auch Brabantio hat ſeinen Theil an dieſer Grundeigenſchaft. Er hat ſeiner Neigung für

Othello nachgegeben, und mit argloſer Unbedachtſamkeit die Möglichkeit überſehen, daß im Herzen ſeiner Tochter eine gleiche Anziehungskraft zur Macht der Liebe führen könne; um ſo heftiger ſeine Ueberraſchung und um ſo tiefer ſein Schmerz, der ihn aber doch nicht dazu verleitet, ſeinen Fluch auf die Tochter zu ſchleudern. In Roderigo geſtaltet ſich eine ähnliche Gemüthsſtimmung zur einfältigen Leichtgläubigkeit, und wie er von Jago betrogen wird, iſt nur ein verſchobenes Spiegelbild des Verhältniſſes von dieſem zu Othello. Caſſio iſt ebenfalls von treuherzig gutmüthiger Natur. Daß er zum Raufbold in der Trunkenheit wird, iſt eine häufig vorkommende Erfahrung, nach welcher ſich die Natur der gutmüthigſten Menſchen unter dem Einfluſſe des Weinrauſches in das Gegentheil verkehrt. Er ſchlüpft unter der Wucht des Verhängniſſes nur durch ſeine Unbedeutendheit mit einer heilbaren Verletzung durch. Selbſt Emilie, die Shakſpere nicht ohne poetiſche Abſicht aus einer unbetheiligten Freundin in die vertraute Dienerin und zugleich zum Gegenſatze Desdemona's umgewandelt hat, vertritt eine Schattirung der natürlichen, zugleich aber auch unbedachtſamen Unbefangenheit des Gemüthes. Ohne dieſe, allerdings auf einer weit tieferen Stufe ſtehende Eigenſchaft würden wir ſie uns ſchwer als die Gattin Jago's denken, wir würden uns nicht ihre leichtſinnige Auslieferung des Taſchentuches an ihren Mann, und endlich nicht das naive Eingeſtändniß ihrer Verführbarkeit erklären können. Aber ſie hat wenigſtens eine allgemeine Kenntniß der Welt vor den meiſten der Anderen voraus, und ihr treuherziger Character zeigt ſich erſt vollſtändig in den beherzten Vorwürfen gegen Othello nach der Kataſtrophe. Gerade in der Mitte dieſer Perſönlichkeiten iſt Jago's Auftreten und Handlungsweiſe vollſtändig natürlich. Der Dichter warf nicht ohne tiefen poetiſchen Grund das Motiv ſeines Haſſes gegen Desdemona weg, das in der Novelle auf ver-

ſchmähten Liebesbewerbungen beruht. Jago konnte und ſollte ihm nicht mehr ſein, als das perſonificirte Schickſal, das ähnliche Naturen wie Othello und Desdemona überall mit den ſchmerzlichſten und grauſamſten Erfahrungon bedroht. Selbſt ſeine Zurückſetzung gegen Caſſio iſt nach dem Weſen von Jago's Character nur ein willkommener Anſtoß oder Vorwand für ſeinen inſtinctiven Haß gegen Othello; denn deſſen Eigenſchaften üben auf ſein Gemüth durch die unwillkürliche Ehrfurcht, die er dagegen empfindet, einen peinlichen Druck aus. In der ſcharfſinnigen Beſprechung dieſes Stückes von Gervinus iſt daher die Bemerkung völlig berechtigt, daß Jago die aus der Luft gegriffene Vermuthung von der Untreue ſeiner Frau mit Othello nur zur Beſchwichtigung des Gewiſſens dient.

Verfolgen wir die vielen Verſuche zur Klarlegung von Othello's Character, ſo begegnen wir häufig der Frage, ob das weſentliche Element deſſelben in dem Hange zur Eiferſucht zu ſuchen, oder ob nicht wenigſtens dieſe Leidenſchaft das Hauptmotiv ſeiner Handlungsweiſe ſei. So viel iſt gewiß, daß Othello's Characterbild nicht der Typus der Eiferſucht iſt. Andererſeits iſt es unzweifelhaft, daß ihn Eiferſucht zur Ermordung Desdemona's antreibt. Dieſer ſcheinbare Widerſpruch löſt ſich auf, ſobald wir alle Beſtandtheile ſeines mannichfaltigen Characters im Zuſammenhange betrachten. Treuherzig, edel, bieder und empfänglich für die feinſten und zarteſten Empfindungen iſt ſein Gemüth von den wunderbarſten Erlebniſſen nicht niedergedrückt worden. Es iſt vielmehr aus dem Drucke und der Bedrängniß derſelben unter gehobenem Ehrgefühle, geſtählter Tapferkeit und unter der Ausbildung aller Mannestugenden ſiegreich hervorgegangen; eine Erſcheinung, in welcher die Ungunſt ſeines Aeußeren unter dem Eindrucke von Achtung, Ehrfurcht und Liebenswürdigkeit des Benehmens vergeſſen werden konnte. Aber

das eine Blatt in dem Buche seiner Seele, das zur Aufzeichnung seiner mannichfaltigen Erfahrungen bestimmt war, damit er daraus die Welt in ihren Verwickelungen, die Menschen nach ihrem Werthe und Unwerthe beurtheilen und kennen lerne, ist leer geblieben. Er hat keinen Maaßstab, um über sich und über Andere erschöpfend zu urtheilen. Mit etwas mehr Kenntniß von sich selbst und seinem inneren wie äußeren Werth würde er nicht des freien Geständnisses Desdemona's bedurft haben, um seiner Liebe zu ihr und der ihrigen zu ihm bewußt zu werden. Er würde nicht mit der Sicherheit und dem Selbstvertrauen, mit welchem er vor dem Senate spricht, jeden Einfluß seiner Leidenschaft für Desdemona auf seine Handlungsweise abgeleugnet haben. Derselbe Mann, der das that, zeigt bei der Landung in Cypern die ganze Verzückung eines liebevollen Bräutigams. Kein Zweifel soll und darf darüber aufkommen, ob er jemals das Gebot von Ehre und Pflicht über seine Liebe hätte vergessen können. Aber die Stelle, wo sein ganzes Wesen tödtlich getroffen werden konnte, lag in dem gleichzeitigen Angriffe auf seine Ehre und den Gegenstand seiner Liebe. Nun wendet sich die volle Macht der Leidenschaft, deren Existenz er als Mann von Ehre leugnen konnte, weil er sich ihrer nicht bewußt war, gegen das angeborene Wesen seines Characters. Es ist nicht möglich, den bitteren und schmerzlichen Kampf, der aus der Verwirrung seines natürlichen Wesens emporquillt, und die Gesinnung der Leidenschaft seinem ursprünglichen Character entgegenstellt, erschöpfender und erschütternder zu schildern. Ob und wie weit die Gluth dieses Kampfes durch das heißere Blut des mauriſchen Afrikaners noch höher angefacht wurde, ist eine Frage, die ebenso in die bewundernde Betrachtung des Gesammtcolorits dieses Drama's gehört, wie die oft aufgestellte Behauptung, daß die glühende Leidenschaft Julia's für Romeo durch ihre Heimath in einem südlichen

Himmelsſtrich erklärt werde. In das innerſte Weſen des Gemüthszuſtandes Othello's iſt es weit mehr eingreifend, daß ſeine Eiferſucht nicht aus getäuſchter Liebe und Zärtlichkeit allein, ſondern aus dem Verluſte von Ehre, ja ſogar von Allem, was ihn mit der Welt verbunden hatte, entſteht. Wenn er von der Rückkehr des Chaos ſpricht, ſo kann ich dabei nicht an ſeinen Rückfall in die Natur eines Wilden denken. Vielmehr ſtelle ich mir bei dieſem Worte und der ganzen Rede, der es angehört, die chaotiſche Verwirrung aller Gefühle und Empfindungen vor, die bei ſeiner natürlichen Verfaſſung von Treuherzigkeit, Vertrauenſeligkeit, Wohlwollen und Ehrgefühl ſein Glück ausmachten, weil ſie friedlich in ſeinem Inneren ruhten und er keine Ahnung von der Möglichkeit hatte, daß ſie aus ihrem Frieden geſtört werden könnten. So viel iſt wenigſtens nach der ganzen Erſcheinung zu urtheilen — und darüber hat der Dichter keinen Zweifel übrig gelaſſen —, daß bei dem furchtbaren Kampfe, welcher dem Entſchluſſe zur Ermordung Desdemona's und der Ausführung deſſelben vorausgeht, das Gefühl der gekränkten Ehre eine hervorragende Stimme führt. Man wird ſogar zuweilen an das bekannte Stück Calderon's „Don Gutiere, der Arzt ſeiner Ehre" erinnert, wiewohl es, unter völlig verſchiedenen Prämiſſen concipirt und ausgeführt, kaum in verwandtſchaftlicher Beziehung zu Othello ſteht.

Mit der Anſchauung und Ueberzeugung von dem mannichfach gegliederten Character Othello's hängt genau die Beantwortung der vielfach betrachteten Frage zuſammen, ob dieſes Drama im Gegenſatze zu anderen Stücken Shakſpere's nicht ein Characterſtück, ſondern ein Intriguenſtück zu nennen ſei. Zweierlei iſt zuzugeben: Hinge das Schickſal Othello's und Desdemona's nur von Jago's Intrigue ab, ſo würde der weſentlichſte Beſtandtheil einer Tragödie, d. i. die tragiſche Schuld der leidenden und unterliegenden Perſonen beeinträch-

tigt werden und den Dichter ein unleugbarer Vorwurf treffen. Ferner ist der äußere Schein von dem Vorherrschen der Intrigue über die ganze Verwickelung der Begebenheit nicht in Abrede zu stellen. In beiderlei Beziehung müssen wir uns vor Allem darüber vereinigen, unter welcher Bedeutung wir das Wesen einer Intrigue aufzufassen haben, wenn sie nach allgemeiner Uebereinstimmung als Motiv für eine tragische Begebenheit abzuweisen sein soll. Unter allen Umständen steht es fest, daß von einer tragischen Schuld überhaupt nur dann die Rede sein kann, wenn sie in einer Handlungsweise besteht, zu welcher das betreffende Individuum nach freier Wahl bestimmt worden ist. Gewiß also schließt die willkürliche und vorbedachte Handlungsweise oder Veranstaltung einer oder mehrerer Personen, durch welche ein anderes Individuum der Freiheit des Denkens und Handelns beraubt und dadurch in seinen Untergang getrieben wird, die tragische Schuld aus. Doch daraus folgt nicht, daß in der Tragödie niemals der Einfluß der Arglist, Lüge oder Heimtücke von einem Individuum auf ein anderes zur Beförderung von dessen tragischem Untergang ausgeübt werden dürfe. Nur muß dieser Einfluß in seiner verhängnißvollen Wirkung dergestalt in der engsten Beziehung und Verbindung mit dem individuellen Wesen des leidenden Individuums stehen, daß dieses dadurch nicht unbedingt, sondern nur deshalb in die verhängnißvolle Bahn getrieben wird, weil es demselben in Folge seiner Verblendung in der Leidenschaft, mit anderen Worten, wegen der schon in seinem Inneren erschütterten Freiheit nachzugeben scheint, während es in Wahrheit nur dem Impulse seiner eigenen Gesinnung folgt.

In der Anwendung dieser Vordersätze auf Othello's Verhältniß zu Jago wird Niemand die gewaltige Macht des heimtückischen Einflusses Dieses auf Jenen leugnen wollen. Doch liegt die Frage nahe, ob die Schuld der Intrigue und

ihrer verhängnißvollen Wirkung nur auf Jago laſte, oder ob nicht in Othello's individueller Geſinnung, ſowie in ſeiner momentanen Stimmung der weſentliche Grund dieſer Wirkung auf ſeine Handlungsweiſe liege. Das ungewöhnliche Glück, in welches Othello verſetzt war, hatte ſein ganzes Weſen zu einer Stimmung angeſpannt und erhoben, die ihm jedenfalls völlig neu war. Ohne auf ſeiner ereignißvollen Lebensbahn mehr Erfahrungen geſammelt zu haben, als zu ſeinem Kriegshandwerke gehörte, befand er ſich mit ſeinem tiefen Gemüthe in einer Region von Empfindungen, die ihm wegen ihrer Neuheit eben ſo fremd, als für ſeine eigenthümliche, faſt an kindliche Unſchuld grenzende Argloſigkeit berauſchend ſein mußten. Wie tief blicken wir doch in die Erſchütterung ſeines Herzens bei den Worten:

Jetzt ſterben wäre wohl das höchſte Loos,
Denn meine Seele füllt ſo reines Glück,
Nichts, fürcht' ich, bringt das dunkle Schickſal mehr,
Was dieſer Wonne gleicht.*)

Wir brauchen eben nur dieſe Scene zu betrachten, um über den bloßen Gedanken an die heimtückiſche Abſicht des Eingreifens in dieſes Glück eine ſittliche Entrüſtung, wie über einen frevelhaften Kirchenraub zu empfinden. Zugleich meldet ſich das Gefühl, nur Jago und immer nur wieder ihn zu verdammen. Wir vergeſſen darüber, wie ſich die Gefahr für Othello auf der ſchwindelnden Höhe ſeines überſchwänglichen Glückes in dieſer Ueberſpannung von mehrfacher Seite ankündigt. Unter dieſen Umſtänden iſt es allerdings nicht zu

*) Act II. Sc. 1. If it were now to die
'T were now to be most happy; for I fear,
My soul hath her content so absolute,
That not another comfort like to this
Succeeds in unknown fate.

verwundern, daß Jago, den Othello und jeder Andere für einen redlichen und ehrenhaften Mann hält, dem er das Vertrauen ſchenkt, ihm den Schutz ſeiner Gemahlin bei der gefahrvollen Ueberfahrt von Venedig nach Cypern anzuvertrauen, mit einem kurzen Worte in Othello's Gemüthe eine Empfindung erregen kann, wodurch das ganze Gebäude des Glückes erſchüttert wird. Es iſt nicht zu leugnen, daß der Operationsplan Jago's gegen Othello's Ruhe und Glück mit einer diaboliſchen Feinheit und Heimtücke angelegt iſt. Es iſt wahr, daß er alle und die gewaltigſten Hebel zur Erreichung ſeines Zweckes anſetzt. Die Erinnerung an Othello's Aeußeres und deſſen Abſtand von ſeiner Gemahlin, an die Täuſchung des Vaters durch die Tochter und vor Allem die Warnung vor der Eiferſucht mit der ſinnreichen Ausmalung des Weſens dieſer Leidenſchaft, an welche Othello früher, wie jetzt, ohne dieſe verhängnißvollen Worte vielleicht kaum gedacht haben würde, das Alles ſind ſo furchtbare Angriffe auf Othello's Gemüth, daß ſie auch ohne den Gedanken an deſſen ſüdlich heißes Blut für unabwehrbar gelten können. Selbſt die cyniſche Färbung, die ſich in Jago's Reden mehr und mehr ſteigert, iſt von Bedeutung für das argloſe Gemüth Othello's; jedenfalls war ihm dieſer Ton eben ſo neu und fremd, wie die ganze Bedeutung ſeines Glückes. Unerachtet dieſer gerechten Beſchuldigungen Jago's fällt doch auf Othello ſelbſt die Hauptſchuld. Das Recht, ihm dieſelbe zuzurechnen, beginnt ſchon in der natürlichen Anlage ſeines Characters und gewinnt unter den ſchon angedeuteten Umſtänden von den wunderbaren oder mindeſtens ungewöhnlichen Regungen ſeines Gemüthes immer mehr an Gewicht. Wie bei allen Schöpfungen Shakſpere's können wir uns nicht dem Bekenntniſſe entziehen, daß es eben nur der einen, mit den ausgezeichneteſten zwar, aber auch ſich ſelbſt widerſprechenden Eigenſchaften, Anſchauungen und Empfindungen ausgeſtatteten Individualität

Othello's bedurfte, um Jago's diabolischen Einfluß geltend zu machen. Es ist Alles geschehen, um uns Schritt vor Schritt daran zu erinnern, daß für jeden Anderen die Abwehr von Jago's Angriffen ein Leichtes gewesen sein würde; und wenn wir uns voller Mitleid für Othello und voller Entrüstung gegen Jago über diese Möglichkeit verblenden und Othello rettungslos, wider seinen Willen, in die Netze Jago's verstrickt zu sehen glauben, so liegt der Grund davon nur in dem Eindrucke, den des Dichters vollendete Schilderung auf unser Gemüth macht. Er liegt in der glänzenden Ausschmückung der Reden Othello's, in dem poetischen Schwunge der ihm unwillkürlich entströmenden Empfindungen gegenüber den herben, aus einer finsteren Welt herübertönenden Auslassungen Jago's. Indem uns jene entzücken und diese empören, nehmen wir selbst eine Parteistellung an und übersehen verzeihlicher Weise die Winke des Dichters, wodurch er uns darauf hinweist, daß trotz der Befangenheit Othello's in einem fast unentwirrbaren Netze seine Freiheit nicht aufgehoben ist. Mit welchem Geschicke benutzt unter Anderen der Dichter jeden Umstand, den er schon in der Novelle fand. Dort stiehlt sich Cassio vor den Blicken Othello's thatsächlich hinweg, als er heimlich an die Hinterthür des Hauses klopft, um Desdemona das Schnupftuch zurückzugeben; ein genügender Grund um des Mohren Eifersucht zu vermehren, nachdem er schon von Jago dazu angereizt worden war. Hier (Act III. Sc. 3) ist seine Entfernung von Desdemona bei Othello's Auftreten unverfänglich und kann von Jago nur deshalb als erster Anknüpfungspunkt für seine Intrigue benutzt werden, weil die Stimmung des Mohren in ihrer Ueberspannung überreizt ist. Wie nahe liegt es ferner, daß Othello bei der Unterredung Jago's mit Cassio (Act IV. S. 1) hervortritt, um nur zu hören, was Beide mit einander sprechen. Ein Wort, das er vernommen hätte, würde genügt

haben, um ihn von Jago's Betrug zu überführen. Auch die Art, wie ihm das verhängnißvolle Schnupftuch vor die Augen kommt, ist im Drama mit seinem poetischen Instinkt völlig verschieden von der in der Novelle dargestellt. In dieser wird ihm eine Nachahmung desselben durch ein Fenster gezeigt. Othello war also gar nicht im Stande, sich von dem Betruge zu überzeugen, während er hier nur aufzutreten und eine Erklärung zu fordern brauchte, um das ganze Gewebe zu zerreißen. Eben so sinnreich ist es, daß dieses Taschentuch in dem Drama durch Othello's und Desdemona's Unachtsamkeit verloren wird, während in der Novelle Jago dasselbe auf eine hinterlistige Weise entwendet. Die ganze Verwickelung der tragischen Begebenheit hängt überhaupt in jeder Beziehung an den feinsten Fäden. Und hier ist es besonders, wo die Einmischung von Jago's Verhältniß zu Rodrigo von der höchsten Bedeutung erscheint. Daß bei dem ersten Verhöre Cassio's die Untersuchung des Vorfalles gar nicht bis zu der Frage gedeiht, wer der Mann gewesen sei, der von Cassio geschlagen worden, und was er ihm für Veranlassung dazu gegeben habe, ist ein Umstand, der nur bei Othello's arglosem Wesen möglich ist, während im entgegensetzten Falle Jago's Schurkerei von Anfang herein hätte entdeckt werden müssen. In welcher Gefahr auch thatsächlich Jago in dieser Hinsicht immerwährend schwebt, können wir errathen, als Roderigo (Act IV. Sc. 2) in seinem gerechtfertigten Mißtrauen droht, sich unmittelbar an Desdemona zu wenden. Ein Funken dieses Mißtrauens in Othello's Seele gegen Jago würde ihn und Desdemona gerettet haben. Von der sinnreichsten zugleich und erschütterndesten Bedeutung ist der Kampf Othello's vor der Ausführung des Mordes. Handelt es sich überall bei einer tragischen Begebenheit um eine Katastrophe, welche nicht vom Zufalle noch von dem Zwange einer anderen Person, sondern nur von der aus dem Inneren des Indi-

viduums kommenden Bestimmung abhängt, so konnte diesem wesentlichen Erfordernisse nicht erschöpfender genügt werden. Noch bis zum letzten Moment dieser furchtbaren Scene sind die Fäden nicht abgeschnitten, durch welche Othello und Desdemona zu retten waren. Diese vor unsere Augen mit poetischer Meisterschaft gelegte Möglichkeit ist es eben, was mit tiefer Rührung von Furcht und Mitleid in unser Gemüth auf das Schmerzlichste eingreift. Ich gebe die jedem Beschauer nahe liegende Verblendung und Ueberstimmung des ruhigen Urtheils unter den gewaltigen Tönen zu, welche der Dichter hier aus dem Instrumente seines Ingeniums herausgreift. Aber ich wage zu behaupten, daß diese Katastrophe nur in dem Inneren Othello's ihre Nothwendigkeit findet. Hat ihn auch Jago's dämonische Ueberredungskunst zu dem Entschlusse getrieben, so liegt der Grund davon nur in seiner individuellen Gemüthsart und Gesinnung. Und in des Dichters freier Verwandelung derjenigen Katastrophe, welche ihm die Novelle angab, in diese Gestalt liegt ein unwiderleglicher Beweis für seinen poetischen Tact nach dieser Richtung hin. Ich weiß nicht, ob ich den Bericht der Novelle, nach welcher nicht Othello, sondern Jago mit einem Strumpfe, der mit Sand angefüllt ist, den Kopf Desdemona's zerschmettert, und dann Beide den Leichnam unter der einstürzenden Decke des Schlafzimmers vergraben, für grausamer halten soll, als die Darstellung des Drama's. Unzweifelhaft aber ist diese in tragischer Hinsicht von weit tiefsinnigerer Bedeutung.

Das Letzte und, wie es Vielen scheint, das Schwerste, ist endlich die Frage, ob und welche tragische Schuld auf Desdemona falle. Sucht man nach einem Anhalte in der Moral, und meint man, eine tragische Schuld könne nur in einem Vergehen gegen diese beruhen, so kann man sich mit dem von Vielen beliebten Auswege begnügen, daß Des-

demona von der Strafe für ihre gegen Sitte und Herkommen, wider des Vaters Willen, mit Othello geschlossene, heimliche Ehe habe betroffen werden müssen. Doch faßt man damit überhaupt den Begriff der tragischen Schuld irrthümlich auf und überspringt in Folge dessen das wichtigste Moment, in welchem ihre tragische Schuld wesentlich wurzelt. Denn so wie überall die nach außen hin wirkende That nur dann für die Veranlassung zu einer tragischen Verwickelung und Entscheidung dienen kann, wenn sie aus der inneren Quelle des Individuums entspringt, durch welche sich dasselbe zu einer tragischen Erscheinung gestaltet, so ist auch bei Desdemona die Gesinnung, welche, aus ihrem natürlichen Wesen hervorgehend, ihre Handlungsweise bestimmt hat und durch das ganze Drama hindurch bestimmt, der eigentliche Boden ihrer tragischen Schuld und ihres tragischen Unterganges. Wir fühlen hingebend mit Julia die Berechtigung der Gluth ihrer Leidenschaft für Romeo, für Cordelia ihre jungfräulich-zarte Zurückhaltung gegen den leidenschaftlichen Vater und ohne ihnen deshalb von Haus aus eine moralische Verschuldung beizumessen, dürfen und müssen wir doch davor zittern, daß beide Individuen unserer Theilnahme das Schicksal auf eine verhängnißvolle Weise herausfordern. Was kann es Rührenderes geben, als die Erscheinung Desdemona's in der Erzählung Othello's? Daß sie, von der Macht der Liebe zu diesem Manne getrieben, über alles Aeußere seiner Person, über die Sitte ihres Landes, ihre Geburt und endlich über die Einwilligung ihres Vaters hinwegsieht, wer wäre im Stande, ihr einen Vorwurf von der Seite der Moral daraus zu machen? Aber trotzdem ist diese Thathandlung nicht an sich selbst, wohl aber deshalb die nothwendige Veranlassung zu ihrem tragischen Schicksale, weil sie aus der Quelle einer Gesinnung entspringt, mit welcher sie alle tödtlichen Pfeile desselben unbewußter Weise auf sich herausfordert. Die un-

endlich rührende Tiefe ihrer weiblichen Unschuld mußte sich eben an der Härte der Welt und im Besonderen an der Welt ihrer Umgebung und ihrer Erlebnisse auf tragische Weise brechen. Ueber ihre Unfähigkeit in dieser Eigenschaft jene zu fassen, liegen uns die deutlichsten Winke vor in der Scene, wo sie den Boden von Cypern betritt (Act II. Sc. 1). Wem sollte nicht ein heimliches Grauen beschleichen, wenn er diese engelreine Seele in vertraulich-scherzender Weise mit Jago sprechen hört, da wir doch von seiner heimtückischen Absicht genug wissen, um ihn in der Nähe Desdemona's für furchtbar zu halten. Ihre Duldung Jago's wegen seiner geselligen Talente ist zwar kein Grund zum Vorwurf, eben so wenig wie ihre Verblendung über seinen verwerflichen Character, aber sie ist doch einer von den vielen feinen Fäden, aus denen das Netz ihres Verhängnisses nicht ohne ihre Verschuldung geflochten wird. Dasselbe gilt von ihrer Vertheidigung Cassio's, einem Irrthume der unschuldigsten Unbedachtsamkeit, der uns ihre Erscheinung liebenswerther macht, wiewohl wir unter den gegebenen Umständen vor seinen Folgen zittern. Am furchtbarsten erscheint uns ihre Unschuld in der Scene, wo Othello sich zum ersten Male in den maaßlosesten Vorwürfen gegen sie ergeht (Act IV. Sc. 2). Wiewohl in Gegenwart ihrer Landsleute und Verwandten von ihrem Gemahle auf rohe Weise gemißhandelt, ist sie dennoch in ihrer Unschuld außer Stande, die ganze Tiefe seiner Gemüthsstimmung zu fassen. Wie sehr sie dazu unfähig war, geht noch schlagender hervor aus ihrer letzten Unterredung mit Emilia (Act IV. Sc. 3). In dieser verhängnißvollen Verblendung vermochte sie freilich nicht den Ton zu finden, in welchem sie ihrem Gemahle antworten mußte. Ich mag es nicht behaupten, aber es ist möglich und wahrscheinlich, daß, wenn sie hätte begreifen können, was Othello von ihr argwöhnte, wenn sie mit der Würde einer tief beleidigten Frau voller Entrüstung gegen

ihn aufgetreten wäre, nach dem Grunde und dem Urheber der Verläumdung geforscht hätte, Othello, der ohnedieß für Rührung und Liebe zu ihr empfänglich war, mindestens außer Fassung, wenn nicht zu einer völlig veränderten Gesinnung gebracht worden wäre. Immer wieder müssen wir uns sagen, ihr furchtbares Schicksal und ihre tragische Schuld lag in dem hohen Grade von Unschuld, Arglosigkeit und Unbedachtsamkeit, die sie zu der verhängnißvollsten Handlungsweise verleiteten, und ohne daß ein sittlicher Vorwurf die Hauptrolle dabei spielte, ihren Untergang unvermeidlich machten, weil diese Eigenschaften gegen die Bosheit der Welt und die Verblendung der Leidenschaft nicht Stand halten können. Endlich aber müssen wir uns fragen, ob sie überhaupt noch leben konnte, nachdem Othello das Gegentheil davon geworden war, was ihre Liebe erregt hatte. In ihren Worten vor dem venetianischen Senat liegt das offene und zugleich jungfräulich-heroische Bekenntniß, ohne Rücksicht auf alle anderen Bande der Familie und des Herkommens, mit diesem Manne leben und sterben zu wollen und zu müssen. Der Othello aber, für den sie dieses Bekenntniß ablegte, war thatsächlich moralisch todt, ohne daß seine Wiederauferstehung möglich war. Wenn gleich, wie wir gesehen haben, die Fäden der Versöhnung mit seinem ursprünglichen Wesen nicht abgeschnitten waren, so war er doch nicht mehr im Stande, sie zu ergreifen und in sein früheres Leben zurückzukehren. Desdemona's verhängnißvolles Schicksal war vollendet und ihr Tod eine tragische Nothwendigkeit.

Ich hoffe, Sie werden mir zugestehen, daß meine Auslegung nicht den Vorwurf der Subjectivität verdient, sondern mit der Erscheinung des ganzen Drama's übereinstimmt. Nur vergessen Sie nicht, daß ich stets nur von dieser und nirgends davon rede, was der Dichter mit bewußter Absicht gewollt habe. Wie ich schon früher bemerkte, drängt sich in

dieſem Stücke allerdings mehr als in irgend einem anderen die Vermuthung einer bewußten Intention auf. Keine unter ſeinen Schöpfungen hat weniger mit bedeutſamen öffentlichen oder Staatsangelegenheiten zu thun, als dieſes Drama. Es beſchränkt ſich völlig auf die perſönlichen Verhältniſſe der handelnden Perſonen. Daher hat man vielleicht nicht Unrecht gehabt, es in die Kategorie der bürgerlichen Trauerſpiele zu ſtellen. Möglicherweiſe iſt auch dieſer Beſchränkung die Eigenthümlichkeit einer Characteriſtik zuzuſchreiben, die mehr als anderswo auf eine reflectirende Anſchauung der Welt rathen läßt. Das führt mich zu der ſchon flüchtig angedeuteten Vermuthung zurück, daß auf dieſe Tragödie der Vorgang Ben Jonſon's nicht ohne Einfluß geweſen ſein könne. Die ſcheinbar capriciöſe, wenn gleich aus natürlichen pſychologiſchen Prämiſſen erklärliche Sinnesart von Jago ſcheint am meiſten dazu Anlaß zu geben. Auch das halte ich für einſchlagend, daß dieſes Characterbild bis auf den letzten Reſt erſchöpft und dadurch der Schluß ſelbſt zu lang ausgedehnt ſcheint. Verwunderlich iſt es daher nicht, wenn das ganze Gemälde nicht blos durch die Herbigkeit des Stoffes, ſondern auch durch die Ausführung der Details einen beengenden Eindruck macht. Man kann ſelbſt zugeben, daß der Dichter mit der Intrigue ein verwegenes Spiel treibt, und es würde daher nichts gefährlicher ſcheinen, als dieſes Drama zum Muſter aufzuſtellen. Dazu gehört es zu ſehr nur der einen Zeit an, welche an ſolche Stoffe und dieſe Behandlungsweiſe gewöhnt war, und auf unſere Zeit, die für dieſe wie für jene das Verſtändniß und den Geſchmack verloren hat, kann und wird es immer um ſo verletzender wirken, je weniger die ganze Tiefe ſeiner inneren poetiſchen Bedeutung bei der Aufführung erſchöpfend zu faſſen iſt. Demungeachtet aber iſt dieſe Tragödie eines der größten und bewunderungswürdigen Monumente der dramatiſchen Literatur.

Selbſt über den Aeußerlichkeiten, die auf den erſten Anblick für Schwächen gehalten werden, oder verletzend wirken könnten, ſchwebt das große Ingenium Shakſpere's mit tief eindringender Intuition in die innerſten Geheimniſſe des menſchlichen Seelenlebens und mit der Kraft eines ordnenden Geiſtes.

4. Macbeth.

P. P.

Die Tragödie Macbeth ist zwar schon vor mehreren Jahren im Jahrbuch der deutschen Shakspere-Gesellschaft ausführlich von mir besprochen worden. Wiewohl ich meine Meinung über dieselbe seit der Zeit nicht geändert habe, kann ich mich doch einer wiederholten Betrachtung derselben nicht für überhoben halten. Manches wird zwar wiederholt werden müssen, aber es ist auch Manches hinzuzufügen, was damals nicht unmittelbar auf meinem Wege lag.

Eine genaue Bestimmung des Jahres, in welchem dieses Drama entstanden sein könne, ist nicht wohl möglich. Ein Quartabdruck, der der Folioausgabe vorausgegangen wäre, und uns in dieser Hinsicht als Anhalt dienen könnte, liegt nicht vor. Die einzige bestimmte Nachricht über die öffentliche Aufführung desselben giebt uns ein Bericht in dem Tagebuche des Dr. Simon Forman's. Danach hat er dasselbe am 20. April 1610 im Globustheater darstellen sehen. Ob aber dieß die erste Aufführung des Stückes gewesen sei, ist nicht erwiesen; wir können daher nicht mit Bestimmtheit behaupten, daß es vor dem Jahre 1609 nicht abgefaßt worden sei. Malone setzte die Entstehung desselben nicht ohne einige Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1606, indem er in dem Worte equivocator eine Anspielung auf einen kurz vorhergegangenen

Vorfall, der viel Aufmerksamkeit erregt hatte, erkennen wollte. Bei dem Processe über die Pulververschwörung hatte nämlich einer der Mitschuldigen, Robert Garnet, der am 3. Mai 1606 hingerichtet worden war, seine verbrecherische Theilnahme durch eine so große Gewandtheit in Ausflüchten und in jesuitischer Doppelzüngigkeit zu vertheidigen gesucht, daß der gedachte Ausdruck sprichwörtlich geworden sein soll. Der wiederholte Gebrauch desselben in den Reden des Pförtners und die Verweisung eines „equivocator" in die Hölle könne also, wie Malone meinte, nur auf diesen Vorgang bezogen und daher die Abfassung Macbeth's nicht früher als 1606 gesetzt werden. P. Collier machte dagegen geltend, daß solche und ähnliche Anspielungen auf Ereignisse aus der neuesten Zeit von den clowns — zu denen der Pförtner zu rechnen sei — häufig erst nachträglich eingeschoben worden seien. Offenbar sei das Stück in der Absicht geschrieben, durch die Prophezeihung über die Vereinigung der Kronen der drei Königreiche auf dem Haupte der Nachkommen Banquo's den Beifall Jacobs I. zu gewinnen. Da nun dieser den Thron Englands im Monat März 1603 bestiegen und seine öffentliche Ausrufung als König von Großbritannien und Irland am 24. October 1604 stattgefunden habe, sei die öffentliche Aufführung dieses Drama's kurz nach diesem Ereignisse wahrscheinlich. Man werde daher die Abfassung desselben nicht später als in das Jahr 1605 setzen können. Dieser Meinung haben sich auch die meisten der neueren Kritiker angeschlossen. Unter allen Umständen verweist uns der tiefe tragische Ernst, die Eigenthümlichkeit der Sprache und der ganze Character des Stückes auf die Stimmung des Dichters und seine vorherrschenden Gewohnheiten in der reifsten Periode zwischen 1605 und 1609.

Auch hier ist Shakspere's Hauptquelle die Chronik Holinshed's. Er darf daher für einige geschichtliche Incorrectheiten,

welche diesem Chroniſten nach Ausweis zuverläſſigerer Geſchichtsſchreiber von Schottland zur Laſt fallen, nicht verantwortlich gemacht werden. Macbeth's tapfere Ueberwindung des aufſtändiſchen Macdonwald und der Norweger, ſeine und Banquo's Begegnung mit den Hexen auf der Haide, Duncan's Ermordung in Inverneß, die Wiedereinſetzung Malcolm's mit Hülfe Englands und Macbeth's Tod von der Hand Macduffe's hat der Dichter dieſer Quelle entlehnt. Nur hielt er ſich nicht an dieſe eine Stelle in Holinſhed's Chronik. Hinſichtlich einiger Details bei der Ermordung des Königs benutzte er die Berichte deſſelben Chroniſten aus einer um 80 Jahre früheren Zeit. Die poetiſchen Bilder der wunderbaren Naturerſcheinungen, welche den Tod des Königs im Drama begleiten, gehören der Erzählung Holinſhed's von der Ermordung des Königs Duffe durch Donwald an. Bei dieſer Gelegenheit ſoll eine langandauernde Finſterniß eingetreten ſein, die Roſſe des Königs ſollen ſich mit raſender Wuth unter einander angefallen und zerfleiſcht, und man will geſehen haben, wie ein edler Falke von einer Eule gegriffen und niedergezogen worden.*) Auch in der Characterſchilderung der einzelnen Perſonen folgt Shakſpere nicht mit derſelben Treue ſeiner Quelle, wie in den meiſten Theilen ſeiner Hiſtorien. In dieſer tritt Macbeth von vorneherein weit wilder und barbariſcher auf, als in dem Drama. Demungeachtet regierte er nach ſeiner Uſurpation beinahe ſechszehn Jahre hindurch mit umſichtiger Kraft, und ſtellte daher viele Mißbräuche ab, welche ſich in Folge der Schwäche des Königs Duncan eingeſchlichen hatten. Nur gegen Ende ſeiner Laufbahn ergab er ſich einer ſolchen Grauſamkeit und Willkür, daß er ſeinen Sturz veranlaßte. Bei dieſer Gelegenheit wird

*) Am ausführlichſten ſind die Quellen abgedruckt: Macbeth von W. Shakſpere, erklärt von Wilh. Wagner. Leipzig 1872.

auch in Holinshed seines erneuten Verkehrs mit den Hexen und der trügerischen Prophezeihungen gedacht, welche Shakspere benutzt hat. Von der Theilnahme der Lady an dem Verbrechen finde ich nur die flüchtige Andeutung, daß sie ihn dazu angetrieben habe. Am meisten weicht das Drama von der chronistischen Ueberlieferung ab hinsichtlich der Stellung, welche Banquo einnahm. Nach derselben war er keineswegs so rein von Schuld, wie ihn der Dichter schildert. Wilh. Wagner will nach der Anspielung Shakspere's auf die Abstammung des damaligen Königshauses von Banquo an die Möglichkeit glauben, daß Jacob selbst zu der Abfassung dieses Stückes Veranlassung gegeben habe.*) Auch die Erwähnung der erblichen Eigenschaft der Könige von England, Aussätzige zu heilen, soll darauf zu deuten sein. Denn Jacob I. schmeichelte sich allerdings im Besitze derselben zu sein. Es scheint indessen zu dieser Vermuthung kein genügender Grund vorzuliegen; und die Schilderung Banquo's in dem milderen Lichte, in dem ihn Shakspere darstellt, wird schon genügend durch die Absicht, dem Könige zu gefallen, erklärt.

Vor längerer Zeit hat man es für glaublich gehalten, daß außer jener Quelle ein Stück Middleton's unter dem Titel „the witch" Shakspere hinsichtlich einiger Stellen in der Darstellung der Hexen und sonstwie als Anlehnung gedient habe. Wiewohl die Frage zur Zeit für erledigt gelten kann, hat sie dennoch in Bezug auf das Verhältniß Shakspere's zu seinen Zeitgenossen und dieser zu ihm zu viel Interesse, um unbeachtet bleiben zu können. Während die Bearbeitung Macbeth's, welche Davenant kurz nach der Restauration aufführen ließ, den Kritikern längst bekannt war, wußte man noch nichts von der Existenz dieses Stückes von Middleton. Man konnte daher mehrere Hexenchöre in der-

*) a. a. O. Einleitung XII.

ſelben für Davenant's Erfindung halten. Als aber Middleton's Drama um 1779 wieder bekannt wurde und mehrere Hexenchöre ſich in demſelben fanden, wendete ſich die Aufmerkſamkeit der Kritiker auf dieſe neue Entdeckung. Allerdings ließen ſich auch mehrere Stellen in dieſem Stücke nachweiſen, die als Parallelſtellen aus Macbeth angeſehen werden konnten. Daraus entnahm Steevens die Veranlaſſung zu der Aufſtellung, daß Shakſpere dieſes Drama zum Anhalt oder gewiſſermaaßen zur Vorarbeit gedient habe. Malone dagegen widerſprach derſelben aus Gründen, die uns ſofort unſerem Hauptzwecke zuführen werden.

Dieſe Tragicomödie, wie Middleton ſeine Arbeit betitelt, liefert einen ſchlagenden Beleg für das Vorherrſchen der damaligen Mode in dramatiſchen Compoſitionen. Der Stoff der Haupthandlung iſt einer Ueberlieferung der italieniſchen Geſchichte des Mittelalters entlehnt. Die Geſchichte des Lombardenkönigs Alboin, der auf Anſtiften ſeiner Gemahlin Roſamunde ermordet wurde, bildet den Hauptinhalt; er hatte ſie genöthigt, ihm in einem Becher Beſcheid zu thun, den er zum Andenken an den Sieg über ihren Vater, den von ihm erſchlagenen Gepidenkönig Kunibert, aus deſſen Schädel hatte herſtellen laſſen. Der Stoff iſt aber auf die abgeſchmackteſte Weiſe verſtümmelt und wiewohl manche Eigenheiten mit geſchickter Technik ausgearbeitet ſind, bietet dieſer Umſtand gleich vielen anderen genügenden Anhalt von dem kurz nach Shakſpere's glänzendſter Periode zunehmenden Verfall der engliſchen Dramatik. Dieſelbe Zuſammenhangsloſigkeit in den Begebenheiten, dieſelbe Oberflächlichkeit in den Characteren, dieſelbe Rohheit in der Erfindung, Rückſichtsloſigkeit auf Sitte, Anſtand und Wahrſcheinlichkeit und die vorherrſchende Begierde nach plumpen Ueberraſchungen, wie in anderen Stücken untergeordneter Gattung, bezeichnet daſſelbe ſchon genügend als ein Product des weit vorgeſchrittenen Verfalles. Die Hexen

ſelbſt, die doch nach dem Titel für einen hauptſächlichen Theil der Handlung gelten ſollten, haben durchaus keinen entſcheidenden Einfluß auf den Gang der Handlung, deren Knoten am Schluſſe durch einen unmotivirten Zufall auf abſurde Weiſe zerhauen wird. Was ihnen zur Ausſtattung dient, iſt nach A. Dyce aus Reginald Scott's Discoveries of Witchcraft abgeſchrieben, und die einzige Zugabe aus der Erfindung des Verfaſſers bildet die Fiction eines Sohnes der Oberhexe Hecate, ein Geſchöpf von ungeſchlachter Abgeſchmacktheit.

Inmitten dieſes Machwerks finden ſich allerdings, abgeſehen von dem nutzloſen dämonologiſchen Beiwerke, einige Reminiſcenzen an ähnliche Gedanken in Macbeth. A. Dyce hat in ſeiner Ausgabe von Middleton's Dramen (London 1840) auf einige derſelben in den Noten aufmerkſam gemacht.*) Doch alle dieſe Anklänge laſſen deutlich durchfühlen, daß ſie, ſei es mit Abſicht, ſei es nach unwillkürlicher Erinnerung aus Shakſpere's Macbeth entlehnt ſind. Sie ſtehen mit den Reden, zu denen ſie gehören, durchaus nicht in einem natürlichen Zuſammenhange. Das würde ſchon genügen, um the Witch von Middleton für eine neuere Schöpfung als Macbeth zu halten, wenn nicht ein anderer gewichtigerer Grund hinzuträte. Das ganze Drama trägt in ſeinen vorherrſchenden Mängeln und ſeinen geringen Vorzügen den unverkennbaren Stempel der Verwandtſchaft mit den Dichtungen von Beaumont und Fletcher aus ihrer ſpäteren Zeit. Da nun nach dem Zeugniſſe der angeſehenſten Kritiker Middleton um das Jahr 1613 begann, mit dieſen weit talentvolleren Dramatikern gemeinſam zu arbeiten, iſt nicht der mindeſte Grund vorhanden, um zu bezweifeln, daß dieſes Stück nicht vor dieſem Jahre, alſo mindeſtens vier Jahre ſpäter, als Shak-

*) Wilh. Wagner giebt in der Einleitung zu ſeiner Macbethausgabe (p. XX) eine Liſte davon, die aber lange nicht vollſtändig iſt.

ſpere's Macbeth entſtanden iſt. Daher fällt das Bedürfniß weg, auf den Nachweis einzugehen, welchen Charles Lamb in ſeinen Specimens of engl. dram. Poetry von dem weiten Abſtande der Middleton'ſchen Hexenfictionen von denen in Shakſpere's Macbeth giebt. Wir lernen aus dieſem Vorkommniſſe nur von Neuem, wie auch auf die untergeordneten Geiſter Shakſpere's Vorgang einen Einfluß ausübte, wie aber alle mit dem Bemühen, ihre Schwingen zu einem gleich genialen Fluge zu entfalten, ihre Schwächen deſto mehr an den Tag legen. Und bedrückend iſt es zugleich zu ſehen, wie ſchon den nächſten Nachfolgern und Zeitgenoſſen Shakſpere's das Verſtändniß für ſeine poetiſche Größe abging.*) In ähnlichem Lichte ſtehen die Hexenſcenen in Ben Jonſon's Mask of the Queens aus dem Jahre 1609 oder 1610. Sie ſind daher viel mehr aus dieſem Geſichtspunkte als aus dem einer perſifflirenden Abſicht gegenüber von Shakſpere zu betrachten.

Man hat vermuthen wollen, Shakſpere ſei zur Bearbeitung dieſes Stoffes mittelbar durch einen zeitweiligen Aufenthalt in Schottland veranlaßt worden. Es iſt allerdings gegründet, daß Schauſpieler von der Truppe der Königin, ſowie von der des Lord Chamberlain zu wiederholten Malen theatraliſche Vorſtellungen in Perth, Edinburg und Aberdeen gegeben haben. So wahrſcheinlich aber auch die Betheiligung Shakſpere's dabei erſcheint, ſo iſt doch auf der anderen Seite die Unwahrſcheinlichkeit ſeiner Abweſenheit von England zu

*) Nach der Meinung der Mrs. Clarke und Wright (Clarendon Press edition of Macbeth) ſoll die vorliegende Tragödie die Umarbeitung eines Shakſpere'ſchen Stückes durch Middleton ſein (cf. Shakspere a critical study of his mind and his art by E. Dowden. p. 245). Dieſe Aufſtellung, die von Fleay in den Transaction of the new Shakspere-Society vertheidigt werden ſoll, würde, wenn ſie überhaupt einen Werth hat, einer genaueren Prüfung bedürfen, ehe ſie beſprochen werden könnte.

den Terminen, wo dieſe Aufführungen Statt gehabt haben, erwieſen worden. Charles Knight vertheidigt jene Annahme am eifrigſten und ausführlichſten.*) Er bringt damit ein Attentat in Verbindung, das am 5. Auguſt 1600 von dem Earl of Gowrie und ſeinem Bruder Maſter of Ruthven gegen König Jacob zu Perth gemacht worden. Wiewohl einige Details dieſes verbrecheriſchen Verſuches gegen die Freiheit oder das Leben des Königs, bei welchem beide Brüder ums Leben kamen, mit Einzelheiten in der Tragödie Macbeth zuſammenzutreffen ſcheinen, hat doch dieſe Anführung nur eine geringe Glaubwürdigkeit. Gerade bei der Abſicht des Dichters, dem Könige mit ſeiner Dichtung einen angenehmen Eindruck zu machen, kann eine bewußte Erinnerung an dieſe finſtere Begebenheit kaum in ſeinem Sinne gelegen haben. Ein größeres Gewicht würde auf den Nachweis von des Dichters perſönlicher Bekanntſchaft mit Oertlichkeiten, welche in dem Drama berührt werden, zu legen ſein, wenn es ſich überhaupt um ſo ſpecielle Bezeichnungen derſelben handelte, daß dieſe ohne eigene Anſchauungen nicht denkbar wären. Auch dadurch ſucht Charles Knight für ſeine Meinung zu gewinnen, daß er in der Darſtellungsweiſe der Hexen und anderer abergläubiſcher Vorſtellungen eine größere Aehnlichkeit mit den in Schottland üblichen Meinungen und Anſchauungsweiſen, als mit den in England über dieſe Gegenſtände gangbaren Begriffen zu beweiſen ſucht. Allerdings tritt Shakſpere in dieſem Drama aus dem Kreiſe ſeiner üblichen Darſtellungsweiſe heraus. Das ganze Gemälde iſt mit wenigen Ausnahmen in einem düſteren Localton gehalten. Auch erinnert dieſe durchgehende Färbung unwillkürlich an die Vorſtellung, die wir gewohnt ſind, uns von Schottland zu machen. Was uns an alten Liedern und Sagen von dorther überliefert

*) Will. Shakspere a biography p. 154 ff.

worden, führt uns weit lebhafter in eine geisterhafte und gespenstische Märchenwelt ein, als englische Ueberlieferungen aus derselben Zeit. Selbst in neueren Schöpfungen lebt diese Eigenthümlichkeit noch fort. Wir brauchen nur an einige Gedichte von Burns zu erinnern. Daneben ist selbst die Geschichte des Landes und besonders des königlichen Hauses reicher als manche andere an Ausbrüchen und Uebergriffen heftiger Leidenschaften. Mit dem größeren Vorherrschen des Gemüthes in nationalen Anschauungen, Sitten und Gewohnheiten der Schotten erscheint auch ein überwiegenderer Einfluß der Phantasie auf Aberglauben, sowie auf Leidenschaften erklärlich und natürlich. Daß Shakspere diese Züge nationaler und climatischer Eigenthümlichkeiten mit genialem Geiste aufgefaßt und täuschend dargestellt hat, wird Niemand in Abrede stellen wollen. Doch wird dadurch die sichere Ueberzeugung, daß dieß nur das Resultat eigener Anschauungen sei, eben so wenig zu gewinnen sein, als die Möglichkeit seiner persönlichen Anwesenheit in Schottland unbedingt abgewiesen werden kann. Es verhält sich damit eben so, wie mit der unleugbaren südlich warmen Färbung derjenigen Darstellungen, die auf italienischem Boden spielen. Seine persönliche Anwesenheit in Italien gleich der in Schottland nicht erschöpfend nachweisen zu können, würde eine weit empfindlichere Lücke in seinem gesammten Lebensbilde sein, wenn dadurch allein der Zusammenhang desselben gestört würde. Da wir aber nur einzelne Bruchstücke davon besitzen, so werden wir hier wie fast bei allen seinen Dichtungen darauf verzichten müssen, die Fäden aufzufinden, durch welche seine poetischen Bilder und Erzeugnisse mit äußeren Erlebnissen in Beziehung stehen. Auch hier kann es sich nur darum handeln, uns des Zusammenhanges der Erscheinung mit den höchsten Wahrheiten des Lebens bewußt zu werden.

Bei wenigen Stücken Shakspere's hat sich dieses Be-

dürfniß in den Gemüthern unſerer vaterländiſchen Welt dringender gemeldet als bei Macbeth. Vor mehr als hundert Jahren (1772) erſchien dieſe Tragödie zum erſten Male auf einer deutſchen Bühne. Zu der Einbürgerung auf derſelben trug weſentlich bei ihre Aufführung auf der Bühne zu Weimar im J. 1800 nach der Bearbeitung Schiller's. In dem Character des Stoffes und ſeiner Behandlung liegen mehr, als in manchem anderen dramatiſchen Gedichte Shakſpere's Anknüpfungspunkte für deutſche Anſchauungen. Es ſtellt nicht, wie die großartigen Hiſtorien, Anſprüche an unſere Theilnahme für ſtaatliche und nationale Zuſtände, die uns nicht unmittelbar berühren. Vielmehr ſind alle hiſtoriſchen Beziehungen in den Hintergrund gedrängt. Auf dieſe Weiſe dienen ſie nur als Mittelglieder für die Entwickelung der großen und erſchütternden Vorgänge in den Gemüthern der Hauptperſonen, in welchen ſich unſere Theilnahme concentrirt. Vielleicht hat auch gerade in der Zeit, als die Bearbeitung Schiller's auf der Bühne zu Weimar erſchien, die periodiſche Stimmung der Gemüther einen Antheil an der beifälligen Aufnahme dieſer Tragödie gehabt. Abenteuernde Schwindler hatten gegen Ende des Jahrhunderts durch das Vorgeben ihrer geheimnißvollen Verbindung mit der Geiſterwelt die Phantaſie Vieler erregt und man hatte daher Geſchmack gewonnen an poetiſchen Behandlungen myſtiſcher Vorſtellungen dieſer Art. Schiller ſelbſt hatte dieſer Neigung nachgegeben durch ſein geniales Fragment des Geiſterſehers. Um ſo mehr iſt es zu verwundern und zu beklagen, daß er bei der Bearbeitung der Tragödie Macbeth die moraliſirende Reflexion an Stellen, wo der Phantaſie allein das Feld gehören ſollte, zu ſehr vorwalten ließ. Wie aber auch dadurch oder durch mangelhafte Darſtellung dem großen Poem Shakſpere's hier und da zu nahe getreten wurde, ſo hat daſſelbe doch immer eine magiſche Wirkung auf die Gemüther ausgeübt.

Von der Kritik ist daher in zahlreicheren Auslassungen, als über viele andere Stücke Shakspere's, der große poetische Werth dieser Dichtung niemals nur im Geringsten bezweifelt worden. August Wilhelm v. Schlegel ist der Meinung, daß seit den Eumeniden des Aeschylos eine größere Tragödie nicht gedichtet worden. Auch Goethe hat sich bewundernd und verehrend über die Erhabenheit dieser Dichtung ausgesprochen. Unerachtet der fast allseitigen Uebereinstimmung dieser Werthschätzung sind über Form und Wesen derselben Widersprüche, Zweifel und Ausstellungen laut geworden, durch welche, wenn sie gegründet wären, die Berechtigung dieser Würdigung wesentlich abgeschwächt, wenn nicht völlig würde aufgehoben werden.

In neuerer Zeit namentlich ist die Vermuthung vertheidigt worden, daß wir in dem Abdrucke der Folio von 1623 nicht das vollständige Original, sondern nur ein Bühnenmanuscript besitzen, das unter den Händen der Regie bedeutende Kürzungen erfahren habe. Man vermißt in formeller Hinsicht das Gleichgewicht in der Ausdehnung der einzelnen Acte. Im Zusammenhange damit steht die Bemerkung der Verschiedenheit zwischen der Stimmung in den ersten zwei Acten und der in der folgenden Handlung. Vor Allem findet man in beiderlei Hinsicht die Breite der 3. Scene des IV. Actes gegenüber der knappen Behandlung anderer Theile beschwerend. Auch glaubt man dadurch Lücken, die in der Motivirung der Charactere auffallen, zu erklären. Daß, besonders in den ersten Acten, die Handlung mit reißender Schnelligkeit, ja fast sprungartig fortschreitet und in ungewöhnlich gedrängter Kürze dargestellt ist, kann nicht geleugnet werden. Auch ist in der Folge eine langsamere Entfaltung derselben nicht in Abrede zu stellen. Im Allgemeinen kann die Ausführung des an Begebenheiten überaus reichen Stoffes knapp genannt werden. Keine der großen Tragödien Shakspere's zählt weniger Verse oder Zeilen, wobei überdieß noch der sehr geringe Theil der

proſaiſchen Stellen in Bezug auf die mindere Ausdehnung des Ganzen in Anſchlag zu bringen iſt. Durch dieſe Eigenthümlichkeiten mag die Schwierigkeit, den Sinn der Dichtung erſchöpfend zu faſſen, vermehrt werden, ohne daß der Vorwurf einer lückenhaften Motivirung thatſächlich begründet iſt. Meines Erachtens vergeſſen wir zu leicht, daß die Mittel, welche zur Klarlegung derſelben von Shakſpere gebraucht werden, nicht überall denjenigen Anſprüchen genügen können, welche wir theils nach Gewohnheiten, theils nach zeitgemäßen Anſchauungen und Vorſtellungen von einer dramatiſchen Dichtung der Gegenwart befriedigt ſehen wollen. Wir ſind in dieſer Beziehung durch die in unſeren Tagen übliche Ausführung derſelben verwöhnt. Man verlangt meiſtentheils in der Motivirung von Begebenheiten und Characteren eine möglichſt klare Darſtellung, die den Beſchauer zur ſpeculativen Reflexion auffordert. Die Phantaſie des Zuſchauers ſoll Behufs der Ergänzung des dramatiſchen Gemäldes nicht allzuſehr in Anſpruch genommen werden. Selbſt den darſtellenden Schauſpielern liebt man in dieſer Hinſicht nicht großes Vertrauen zu ſchenken. Man ſucht ſie vielmehr durch häufige, oft ſogar ängſtliche Bühnenweiſungen hinſichtlich des Ausdruckes, der Mienen, Geſten und Bewegungen zu der Ausführung ihrer Aufgabe in den engſten Grenzen des Sinnes und der Bedeutung zu halten, in welcher der Dichter ſeine Schöpfung aufgefaßt zu ſehen wünſcht. Selbſt decorative oder requiſitoriſche Nebendinge werden dabei oft mit peinlicher Genauigkeit zu Hülfe gerufen, ſo daß wir in den, Behufs der Aufführung als Manuſcript gedruckten Dramen nicht ſelten halbe Seiten mit derartigen Anweiſungen ausgefüllt ſehen.

Der Zeit Shakſpere's waren alle dieſe Bedürfniſſe völlig fremd. Seine Zeitgenoſſen gingen faſt durchgängig in der loſen Verbindung der Begebenheiten und in der oberflächlichen Motivirung der Charactere zu weit. Ob ſie auf die Imagi-

nation des Publikums eine allzu unbescheidene Rechnung machten, oder darauf weit weniger bedacht waren, als auf die Unterhaltung desselben durch überraschende Effecte, kann dahin gestellt bleiben. Doch waren sie des Beifalls ihrer Zuschauer im Allgemeinen gewiß und, wie wir gesehen haben, gelang es ihnen sogar, im Laufe der Zeit mehr davon zu gewinnen als Shakspere. Unter solchen Umständen würde es daher ungerecht sein, diesem von dem Standpunkte der Gegenwart Mängel nachzuweisen, die, wenn sie thatsächlich gegründet wären, nicht ihm, sondern seiner Zeit zur Last fallen würden. Doch sind diese Vorwürfe überhaupt nicht berechtigt. Wiewohl einzelne Fälle nachzuweisen sind, wo er, weniger in der Motivirung der Begebenheiten, als in der der Charactere der Phantasie des Beschauers oder Lesers eine allzugroße Freiheit zu gestalten scheint, steht er doch gerade in Bezug auf die organische Einheit seiner Dramen hocherhaben über seinen Zeitgenossen. Es sollte schwer fallen, eines seiner Dramen nachzuweisen, das nicht, abgesehen von Mängeln, die seiner Zeit zur Last fallen, mit den Bedingungen des geistigen Lebens der Wirklichkeit innig zusammenhinge. Aber je mehr er in die tiefsten Geheimnisse des Lebens eindringt, desto mehr ergreift er das Gemüth zur Theilnahme an der Handlung. Er reißt uns sogar fast unwillkürlich in dieselbe hinein und das Verständniß derjenigen deutlichen Winke, die zur Erkenntniß des Zusammenhanges seiner idealen Anschauungen mit der Realität des Welt- und Menschenlebens bestimmt sind, entzieht sich häufig unserer Fassungskraft. Auf keines seiner Dramen sind diese Bemerkungen zutreffender, als auf die Tragödie Macbeth. Auch scheint es, daß Shakspere auf die scenische Ausführung seiner Intentionen aus doppelten Gründen mehr rechnen konnte, als einem Dramatiker heutiger Tage gegönnt ist. Nach allen Andeutungen, die wir darüber haben, müssen wir die Schauspielerkunst

damaliger Zeit für sehr ausgebildet halten. Ohne diese Voraussetzung würde die Möglichkeit der Ausführung seiner großen Rollen um so weniger denkbar sein, als die Wirkung der Darstellung einzig und allein auf der Kunst der Schauspieler beruhte. Diese Annahme findet auch ihre Unterstützung in der allseitig nachgewiesenen Existenz von Kindertheatern, die nach der Verordnung der Königin ausdrücklich als Mittel zur Ausbildung von Capellknaben zu Schauspielern bezeichnet sind. Dazu kommt ferner die Vertrautheit, in welcher Shakspere als Theaterdichter mit den Mitgliedern seiner Truppe lebte. Unter solchen Umständen, die unserer heutigen Bühne nicht mehr oder mindestens nicht in gleicher Weise zu Statten kommen, war hinlängliche Gelegenheit gegeben, um durch die scenische Darstellung im Sinne und unter der Leitung des Dichters selbst etwaige Dunkelheiten aufzuhellen oder scheinbare Lücken auszufüllen. So bleibt uns denn nichts weiter übrig, als die Dichtung Macbeth, ohne Rücksicht auf ihre Bühnengerechtigkeit nach heutigen Bedürfnissen, nur nach ihrer Erscheinung zu betrachten und zu beurtheilen.

Mit der 1. Scene führt uns das Gedicht in eine Region, die nur der Phantasie anschaulich, der Reflexion aber unzugänglich ist. Nach dem Auftreten der Hexen ist der Zusammenhang des menschlichen Lebens und Handelns mit einer übersinnlichen, dämonischen Welt, wie eine unbezweifelte Thatsache vorauszusetzen. Nirgends ist zwar eine Andeutung, daß auch der König und seine Umgebungen unter einem fatalistisch-dämonischen Einflusse ständen. Demungeachtet aber herrscht bei seinem ersten Auftreten eine phantastische Spannung der Stimmung in dem Berichte der außerordentlichen Ereignisse sowohl, als in der Aufnahme desselben. Die unverweilte Verdammung des Thans von Cawdor, die hastige Uebertragung seiner Würde und des von ihm getäuschten Vertrauens auf Macbeth, sind nur dadurch erklärlich und zugleich geeignet,

unſere Phantaſie in der Aufregung zu erhalten. Die Ueberſchwenglichkeit des Preiſes, mit dem der König Macbeth überhäuft, die unmotivirte Ernennung Malcolm's zum Prinzen von Cumberland, die überraſchende Anmeldung des Königs in Inverneß hängen in derſelben Bedeutung genau damit zuſammen. Die Ausführung des Mordes ſelbſt wird nur möglich durch das Zuſammentreffen einzelner Begebenheiten und Zwiſchenfälle, die unter einer anderen Stimmung aller Betheiligten dieſelbe unmöglich gemacht haben würden, unter dem Drucke der allgemeinen Spannung aber zu ihrer Beförderung beitragen. Sie iſt ſogar in einen ſo engen Raum von Zeit und Oertlichkeit zuſammengedrängt, daß eine geringfügige Kleinigkeit hätte hinreichen können, um ihre Möglichkeit abzuſchneiden. Alles ſcheint dazu angethan, unſer Gemüth mit dem Eindrucke eines fataliſtiſchen Einfluſſes zu betäuben, und dennoch iſt überall die Füglichkeit gegeben, die Selbſtbeſtimmung der Individuen als gewahrt zu erkennen. Selbſt das kurze Auftreten Banquo's gehört dahin. Wie wunderbar iſt ſeine ahnungsvolle Stimmung unter dem Drucke einer unheilſchwangeren Atmoſphäre, wie bedeutungsvoll ſein Erſchrecken, das bei dem unerwarteten Auftreten Macbeth's ihn haſtig nach dem Schwerte greifen läßt. Daß er dem Herzen des Königs am nächſten ſteht, wiſſen wir aus den Vorgängen. Von ſeiner nahen dienſtlichen Stellung zu Duncan erhalten wir eine erneute Andeutung, indem er in deſſen Auftrage der Lady ein Juwel zur Erkenntlichkeit für ihren gaſtlichen Empfang überreicht. Der Einfluß des Hexenſpruches auf Macbeth's Gemüth iſt ihm nicht verborgen. Zum Ueberfluſſe erinnert ihn Macbeth ſelbſt an dieſen Vorgang. Ein einziger Blick Banquo's auf die im Vorgemach des Königs vom Schlafe der Trunkenheit befangenen Kämmerer, wozu er durch ſeine Stellung berufen und durch ſeine Stimmung aufgefordert war, hätte die Ausführung des Mordes unmöglich

machen können. Auch die übereilte Flucht der Prinzen nach der Mordnacht und daß die von Schreck und Ueberraschung betäubten Thanes des unzweifelhaften Erbrechtes des Prinzen von Cumberland nicht mit einem Worte gedenken, könnte für ein Resultat des fatalistischen Einflusses gelten, wenn nicht auch dieß, wie alles Andere, den Schwächen menschlicher Kurzsichtigkeit und Verblendung zuzurechnen wäre.

Vom Beginne des III. Actes an tritt die Macht der Einwirkung dämonischer Gewalten, welche bis hierher über die Schicksale und Handlungen der betheiligten Personen, wiewohl nur scheinbar, mittelbar oder unmittelbar geherrscht haben, mehr und mehr in den Hintergrund. Sie erscheinen nicht mehr, wie im Beginne des Stückes, ungerufen. Wo sie dennoch wieder auftreten, geschieht es mit Widerstreben auf das herrische Verlangen Macbeth's. Daher sind auch ihre Verheißungen nicht mehr auf Glück, sondern auf die Verhärtung ihres Drängers in seinem willkürlichen Selbstbetrug gerichtet. Bei der Hauptperson selbst tritt die aus ihrem Inneren hervorgehende Selbstbestimmung wieder mehr in Kraft. Macbeth beginnt wieder, nach vorbedachter Absicht zu handeln, aber nachdem er der dämonischen Neigung und Einwirkung mit schwachem Willen nachgegeben hatte, wendet sich dieser dem Dämonischen eigenmächtig zu. Er kann daher nur noch Böses denken. Doch während bei ihm die Verblendung der dämonischen Leidenschaft zunimmt, tritt bei dem entgegengesetzten Theile die besonnene Reflexion wieder in ihre Rechte. So liegt es denn also in dem Stoffe selbst, daß der Leser und Beschauer in eine andere Stimmung versetzt wird. Auch ergehen an Beide dringendere Aufforderungen zur reflectirenden Betrachtung der Begebenheiten.

Von bewußten künstlerischen Absichten soll und braucht nicht gesprochen zu werden. Aus der Erscheinung selbst erklärt sich diese auffallende Veränderung in der allgemeinen Stim-

mung. Es ist daher unnöthig, den Dichter wegen der allzugroßen Breite der Scene zwischen Malcolm und Macduff zu vertheidigen. Man will darin einen erneuten Beleg für seine Gewohnheit, sich zu sclavisch an die Chronik zu halten, erkennen. Möglicherweise wirkte auf diese Einzelheit zugleich das Gefühl, sich wieder ganz auf heimischem Boden zu finden, zusammen mit der Absicht, dem Könige und seinen englischen Zuhörern zu gefallen. Denn die Erwähnung von der wunderbaren Heilkraft des Königs von England ist allerdings für den Gegenstand des Drama's bedeutungslos und in den übrigen Theilen würde eine gedrängtere Kürze angemessener sein. Doch wenn auch hier, wie an manchen anderen Stellen in Shakspere's Dramen, eine Schwäche vorliegt, so ist dennoch diese Einzelheit nicht von genügendem Belang, um auf die Würdigung des Ganzen, als eines großen Poems, einen nachtheiligen Einfluß auszuüben. Vielmehr ist das, was im Vergleiche mit dem ersten Theile der Handlung als eine störende Dissonanz gerügt wird, ein unentbehrliches Mittel, um uns zu dem Verständnisse der Motivirung der einzelnen Charactere zu führen. Denn diese steht mit dem Gesammtbilde der Handlung in dem engsten Zusammenhange.

Auf diesem Felde ist es, wo sich die meisten Widersprüche der Kritiker begegnen. Während die Einen Macbeth's Character über den der Lady erheben, suchen die Anderen diese gegen ihren Gemahl in ein desto helleres Licht zu stellen. Wenn ich nicht irre, liegt den meisten Auslegungen vorzugsweise die Anschauung der betreffenden Charactere in dem Lichte eines ausgeprägten Typus zu Grunde. Allerdings machen uns alle von Shakspere dargestellten Individualitäten den Eindruck eines abgerundeten Bildes. Ihre schlagende Lebenswahrheit beruht aber nicht auf ausgemachten Charactereigenschaften, sondern auf Elementen, die, unter einander im natürlichen Zusammenhange stehend, im Laufe der Begeben-

heiten sich zu Gesinnungen ausbilden, und dadurch in ein gegensätzliches Verhältniß zu einander treten, so daß das Denken und Handeln der betreffenden Individualitäten überall nur in der specifischen Verbindung ihrer verschiedenen Anlagen mit dem Einflusse der äußeren Einwirkungen seine Erklärung findet. Es kann und darf also eben so wenig bei irgend einem Characterbilde Shakspere's, wie bei Macbeth und der Lady, von einem von Haus aus edlen Character, wohl aber von Individualitäten die Rede sein, in denen die Natur Anlagen zu einem edlen Character niedergelegt hatte. Selbstverständlich wird unter diesen Anlagen stets die eine das Uebergewicht über die anderen haben. Mißverständlich aber ist es, in dieser vorherrschenden Anlage die unbedingte Veranlassung zu dem Denken und Handeln zu suchen, in dem wir die tragische Schuld entstehen und den tragischen Untergang nothwendig werden sehen, gleich als ob durch diese eine Eigenschaft die tragische Qualität des Characters prädestinirt wäre. Vielmehr betheiligen sich in allen tragischen Characteren Shakspere's die gesammten geistigen Elemente des Individuums in ihrem gegenseitigen Verhältnisse an der Aufnahme der äußeren Einflüsse, wodurch eben zwischen den Gesinnungen der gegensätzliche Conflict hervorgerufen wird, der den eigentlichen Kern- und Angelpunkt der tragischen Verwickelung bildet. Sie sehen also, daß ich immer wieder auf den Unterschied von Gesinnung und Character zurückkomme, und zwar ist diese Unterscheidung bei dem Characterbilde Macbeth's vom wesentlichsten Belang, um uns vor der Verwechselung von Ursachen und Wirkungen zu hüten.

Mit vollem Rechte sieht man in Macbeth's Handeln und Schicksal den Ehrgeiz als einen der wesentlichsten Beweggründe an. Für mißverständlich halte ich es dagegen, den Ehrgeiz seines Wesens als eine ausgemachte, verhängnißvolle Eigenschaft seines Characters zu bezeichnen. Nach meinem

Dafürhalten ist die Richtung desselben nach dieser Seite hin nicht mehr noch weniger eine Anlage, als seine lebhafte Phantasie, durch welche er mit allen Erscheinungen der Natur immerwährend in unwillkürlichem Zusammenhange steht, sowie die Schwäche seines Willens, die, durch die Bilder seiner Phantasie noch mehr genährt, mit den Antrieben des Ehrgeizes in Conflict geräth und der Stimme seines Gewissens die Färbung der moralischen Feigheit giebt. So liegt vor unseren Augen das Bild eines natürlichen Wesens, in dem zwar die Elemente zu einem edlen Character niedergelegt sind, das aber in dem durch äußere Einflüsse hervorgerufenen Conflict zu Gesinnungen verführt wird, welche das furchtbarste Verbrechen möglich und in Folge dessen seinen tragischen Untergang unter den erschütterndesten Gemüthszuständen zur Nothwendigkeit machen. Wäre sein Ehrgeiz von vorneherein eine verbrecherische Eigenschaft gewesen, so würde er ihn nicht zu der heldenmüthigen Tapferkeit im Dienste des Königs geführt haben, von der wir im Beginne des Stückes hören. Durch die Erscheinung selbst wird also durchaus nicht die Vermuthung begründet, daß er schon lange vor dem Hexengruß auf der Haide verbrecherische Pläne mit seiner Gemahlin besprochen habe. Aber es ist nicht unwahrscheinlich, daß in seinem Inneren Wünsche geschlummert haben, die, von den Prophezeihungen der Hexen geweckt, mit Bewußtsein vor seine Seele treten. Daß er durch dieselben, zumal bei der unerwarteten Erfüllung eines Theiles derselben, mit magischer Gewalt in einen Rausch versetzt wird, der seinen bisher edlen Ehrgeiz zu einer verbrecherischen Neigung verkehrt, ist bei der Lebhaftigkeit seiner Phantasie, doppelt aufgeregt durch die letzten Erlebnisse, im höchsten Grade natürlich. Daß ferner in diesem Zustande der Betäubung alle edlen Regungen schweigen und die Stimme des Gewissens im Tone seiner schwachen und zaghaften Willenskraft redet, entspricht eben

ſo ſeiner geſammten Individualität. In dieſem Rauſche hat er offenbar ungeſäumt ſeine Abſicht, den Hexenſpruch wahr zu machen, der Lady mitgetheilt. Aber dieſe Abſicht kann bei der Schwäche ſeines Willens nicht für einen feſten und unerſchütterlichen Vorſatz gelten; ſowie überhaupt ſein und der Lady tragiſches Schickſal darauf beruht, daß ihr leidenſchaftliches Wünſchen mit der Kraft, die Erfüllung deſſelben zu tragen, außer allem Verhältniſſe ſteht.

In der vergegenwärtigten Erſcheinung finde ich nichts, was dieſer Anſchauungsweiſe widerſpräche. Seine Umgebung ſelbſt iſt von der Betäubung betroffen, in welche Macbeth durch die überraſchende Erfüllung des erſten Theiles der Prophezeihung verſetzt wird. Banquo's Worte drücken deutlich den Gemüthszuſtand aus, den er in Macbeth's Benehmen für wahrſcheinlich hält. Dieſer Gemüthszuſtand ſpiegelt ſich unverkennbar ab in den ſeltſam abgebrochenen Reden, in der ſprungartigen Bewegung ſeiner Gedanken und in den Bildern, mit welchen ihn ſeine Phantaſie wie einen Trunkenen umgiebt. In dieſem Gemüthszuſtande üben allerdings die Anmahnungen der Lady einen verhängnißvollen Einfluß auf ihn aus. Aber ſie ſind nicht von fataliſtiſch beſtimmender Bedeutung; ſie ſind vielmehr nur dazu angethan, dem Ehrgeiz die überwiegende Gewalt in dem Zuſtande ſeines Rauſches zu verleihen, gewiſſermaaßen eine Lücke des Zuſammenhanges zwiſchen ſeinem Wollen und Denken auszufüllen. Wie wenig der Kampf des Einen gegen das Andere beſchwichtigt iſt, geht aus dem faſt viſionären Zuſtande hervor, in den er kurz vor der That verfällt. Auch die Ausführung der That ſelbſt iſt mit allen Symptomen einer Handlung dargeſtellt, welche Macbeth nur möglich war in der Trunkenheit einer unter dämoniſchem Einfluſſe ſtehenden Leidenſchaft.

Von dem Standpunkte der zumeiſt vorherrſchenden Anſchauungen wird die moraliſche Feigheit als eine primitive

Eigenſchaft von Macbeth's Character angeſehen. Man weiſt die Betheiligung des Gewiſſens bei dem tragiſchen Conflicte in ſeinem Inneren ab, und ſucht durch die Hinweiſung auf ſein Benehmen gegen den König die vorherrſchende Selbſtſucht in Verbindung mit dem Ehrgeize als Hauptmotive ſeines Handelns glaublich zu machen. Die meiſten Bedenken, welche Macbeth gegen die Ausführung der That geltend macht, ſind allerdings von der Furcht vor ihren zeitlichen Folgen abgeleitet. Allein es iſt ſchon an ſich ſelbſt nicht glaublich, daß bei irgend einer zwiſchen Wollen und Nichtwollen ſchwankenden Gemüthserregung die Stimme des Gewiſſens durchaus keinen Antheil haben könne. Bei der erregbaren Phantaſie Macbeth's iſt dieß um ſo unglaublicher, als dieſe ſtets mit einer großen Lebhaftigkeit des Gefühles verbunden iſt. Nur darf man nicht verlangen, daß unter ſolchen Umſtänden das moraliſche Gefühl die Stimme führe, welche ihm unter anderen Umſtänden zukommen würde. Es iſt vielmehr weit natürlicher, daß das Bewußtſein des verbrecheriſchen Begehrens und Wollens in krankhafter Weiſe redet. Und ſo iſt es denn auch dem ganzen Naturell Macbeth's angemeſſen, daß in dem trunkenen Taumel der Leidenſchaft das dämmernde Gefühl von der Verwerflichkeit ſeiner Abſicht nicht die Sprache eines kräftigen Willens, ſondern die einer ſchwächlichen und feigen Unentſchloſſenheit führt. Ueberdieß ſind ſeinen Reden genug Gedanken beigemiſcht, die ohne Rückſicht auf die Furcht vor den nach dem Morde ihm drohenden Gefahren mit der größten Beſtimmtheit auf die Stimme des Gewiſſens deuten. Seine Betrachtung, ob die von der Prophezeihung erregte Hoffnung gut ſei oder nicht, ferner ſein Bekenntniß, daß ſich vor den Gedanken ſeines Inneren ſein Haar ſträube, dann die Erinnerung an ſeine Pflichten gegen Duncan und endlich die Vorſtellung des Mitleids mit des Königs Ermordung, unter dem Bilde eines engelgleichen Kindes, das, vom

Winde getragen, die Kunde seines Frevels der Welt verkünden werde, sind Gemüthsaffectionen, die sich von der Stimme des Gewissens nicht trennen lassen. Auch darin geht man zu weit, daß man sein Benehmen gegen den König als eine böswillige Verstellung deutet, die nur durch seine selbstsüchtige Herzenshärtigkeit zu erklären sei. Man schlägt eben die Verdunkelung seiner Seele in dem Rausche einer hochtragischen Leidenschaft zu gering an.

Das Alles rechtfertigt sich durch die Folge vollständig. Der Umschlag von Macbeth's Stimmung unmittelbar nach der That steht im engsten Zusammenhange mit dem Vorhergehenden. Die Leidenschaft hat sich gesättigt und schlägt auf natürlichem Wege in grausenhafte Erschütterung über das erreichte Ziel um. Will man seinen Seufzer über die Unfähigkeit, zum Gebete der schlaftrunkenen Kämmerer „Amen" sagen zu können, seine Einbildung, daß eine Stimme gerufen habe, Macbeth solle nicht mehr schlafen, weil er den Schlaf gemordet, oder sein Entsetzen über die eigenen blutigen Hände nicht für Aeußerungen der Reue halten, so ist dieß wohl in so fern berechtigt, als er mindestens zum Bewußtsein der Reue nicht fähig war. Aber dennoch ist es die Wirkung einer schmerzlichen Empfindung, die nur von dem Gewissen ausgehen konnte. Hier ist wenigstens noch nicht von Feigheit die Rede. Die Schwäche seines Willens meldet sich vielmehr erst später wieder, wo ihn nach überstandenem Rausche die völlige Zerrüttung seines seelischen Wesens in eigenwillige Grausamkeit treibt. Es ist jedoch fast müßig, darüber zu streiten, mit welchem Worte die Gewalt zu bezeichnen sei, welche ihn nöthigt, mit scheinbarer Nüchternheit Banquo's Ermordung zu beschließen. Ob Furcht vor Banquo's Zeugniß gegen ihn, oder die Mißgunst über das größere Glück, das ihm die Hexen prophezeit haben, das eigentliche Motiv sei, läßt selbst der Dichter ungewiß. Es genügt zu wissen, daß

er jetzt, nachdem er dem dämoniſchen Antriebe vorſätzlich gefolgt war, einer verbrecheriſchen Neigung aus eigenem Antriebe nachgiebt; daß er ſich aber auf dieſe Bahn des verbrecheriſchen Trotzes nicht mit der Kraft eines ſelbſtändigen Willens geſtürzt, ſondern an der Stelle des dämoniſchen Rauſches eine andere Gewalt Beſitz von ihm ergriffen hat, geht ſchlagend hervor aus ſeiner Einbildung Banquo's Geiſt zu ſehen, ſowie aus der Wirkung dieſer Viſion auf ſein Gemüth. Ebenſo iſt es die Folge des peinigenden Druckes auf ſeine Schwäche, daß er nun ſelbſt den dämoniſchen Gewalten ruft; ein Beginnen, das um ſo mehr von der völligen Verdunkelung und Zerrüttung ſeines Gemüthes Zeugniß ablegt, als er eben noch im Begriff war, durch die Vertilgung von Banquo's Stamm dieſelbe Prophezeihung zur Lüge zu machen, der er für ſeine Perſon bis zum willenloſen Sturz in das Verbrechen Glauben geſchenkt hatte.

Seine Trennung von der Lady von dieſem Zeitpunkte an iſt ſo bedeutungsvoll, daß wir zum vollen Verſtändniſſe der Situation vor dem Abſchluſſe auf dieſe zurückkommen müſſen. Hier iſt es, wo die meiſten und die heftigſten Widerſprüche ſich gegenüberſtehen. Die Sache ſelbſt iſt in vieler Hinſicht erklärlich. Keine weibliche Geſtalt in Shakſpere's großen Dramen iſt in ſo wenige Linien zuſammengedrängt. Die Conture der Zeichnung ſind zwar von tiefſinniger Meiſterſchaft, aber die knappe Schärfe, mit der ſie gezogen ſind, wirkt erſchütternd auf das geiſtige Auge. Nicht daß es dem Dichter zum Vorwurf gereichte. Sein poetiſcher Inſtinct belehrte und leitete ihn ſicher in Bezug auf die Grenzen, welche er gegenüber von ſeinem Publikum inne zu halten hatte. Wenn daher eine neuere Zeit nach Maaßgabe ihres Bedürfniſſes Lücken entdecken will, darf doch nicht vergeſſen werden, daß er demungeachtet immer noch über den beſten der gleichzeitigen Bühnendichter als der allerbeſte in einer

unermeßbaren Höhe erhaben war. Sobald wir uns deſſen bewußt werden, bleibt uns nichts übrig, als den Standpunkt gegenwärtiger Anſchauungen und Meinungen zu verlaſſen und einen höheren Standpunkt des Urtheils in der Erſcheinung ſelbſt zu ſuchen. Die Verpflichtung, dazu mindeſtens den Verſuch zu machen, iſt um ſo dringender, als beſondere Umſtände darauf gewirkt haben, das Urtheil über das eigentliche Weſen der Lady und ihre ethiſche Bedeutung auf eine falſche Bahn zu lenken. Die Bearbeitung Schiller's hat, wie ich ſchon bemerkte, dieſe Tragödie erſt recht heimiſch auf der deutſchen Bühne gemacht. Kein Wunder, daß das Publikum dadurch rückhaltlos gewonnen wurde. Nicht blos das Anſehen des größten deutſchen Dramatikers mußte dieſe Wirkung zur beſtimmten Vorausſetzung machen. Wer könnte auch der Magie dieſer wunderbar faſcinirenden Sprache widerſtehen? Ueberdieß beherrſchte Schiller damals und beherrſcht gewiſſermaaßen noch heute die Gemüther als der unbedingte Liebling der Nation. Und doch hat gerade dieſe glänzende Erſcheinung in Schiller's Bearbeitung zu der Verführung des Urtheiles über den Character der Lady weſentlich beigetragen. Nach einer Erfahrung von mehr als fünfzig Jahren — ſo lange iſt es her, daß ich Eßlair zum erſten Male in der Rolle Macbeth's geſehen habe — darf ich von dem Unterſchiede ſprechen, welcher zwiſchen dem Eindrucke dieſer Tragödie nach der Schiller'ſchen Bearbeitung und dem nach dem Originale liegt. Im Vergleich mit anderen Bearbeitungen Shakſpere'ſcher Stücke ſcheinen die Aenderungen Schiller's beſcheiden. Doch ſind ſie deshalb von weſentlicher Bedeutung, weil ſie die Atmoſphäre, in welcher dieſe wunderbare Begebenheit allein unſerer Anſchauung zugeführt werden kann und ſoll, von Grund aus verändern. Wir werden mit der erſten Scene der Hexen zu einer moraliſirenden Reflexion aufgefordert, die mit der dem Ganzen angemeſſenen Stimmung nicht blos

unverträglich ist, sondern sogar im entschiedenen Widerspruche steht. Bei keiner Tragödie kann und soll es sich in erster Reihe um ein sittliches Urtheil, wohl aber um die Enthüllung tiefsinniger Geheimnisse des menschlichen Gemüthes und um Offenbarungen handeln, in denen sittliche Anschauungen von höherem Werthe und gewichtigerer Bedeutung eingeschlossen liegen, als die moralisirende Reflexion uns zuführen kann. Wäre nur diese maaßgebend, wo ließe sich dann ein tragischer Held finden, von dem wir uns nicht mit sittlicher Entrüstung abwenden müßten? Wo aber bliebe dann die Theilnahme unseres Gemüthes an den tragisch leidenden Individuen? Und so ist es auch in diesem Falle. Von dem Standpunkte des Tones, der in der Hexenscene der Schiller'schen Bearbeitung angeschlagen wird, muß allerdings Macbeth und vor Allem die Lady in dem Lichte der entsetzlichsten sittlichen Ungeheuerlichkeit erscheinen. Die tiefsinnige Bedeutung des geheimnißvollen Zusammenhanges nicht blos der Gemüther Macbeth's und der Lady, sondern aller menschlichen Gemüther mit dunklen und unerklärlichen Einflüssen der Außenwelt wird dadurch zerstört. Indem sich unser inneres Auge nur auf das Unmenschliche richtet, verschließt es sich der Anschauung von den Beziehungen des Reinmenschlichen zu dem Uebermenschlichen. So wird es dann begreiflich und verzeihlich, bei dem ersten Auftreten der Lady ihre natürliche Empfänglichkeit für das Böse nur in dem verbrecherischen Ehrgeiz zu suchen. Man übersieht dabei, daß dieser weibliche Ehrgeiz bedeutungslos sein würde, wenn er nicht auf dem Boden einer leidenschaftlichen Neigung zu demjenigen stände, dem die Befriedigung desselben ausschließlich zum Gewinne dienen soll, und daß derselbe durch die Mittheilung Macbeth's mit betäubendem Einflusse in die Bahn des Verbrechens gelenkt wird. Wie sehr man die reinmenschliche Natur einer leidenschaftlichen Frau vergißt, bekundet sich in den heftigen Aus-

drücken, mit denen sie bald als nordische Furie, bald als Erzhexe bezeichnet wird. Gegen diese Ausfälle einer unkritischen Leidenschaft und die parteiisch verblendeten Anfeindungen der Verfechter einer anderen Meinung habe ich in einem früheren Aufsatze meine Ansichten zur Genüge dargelegt. Auch das habe ich mit ausdrücklicher Anführung der betreffenden Stellen und Situationen nachzuweisen gesucht, daß die ganze Erscheinung der Lady aus ihrer natürlichen Bedeutung willkürlich herausgerissen wird, wenn man nicht zwischen ihr und Macbeth ein leidenschaftliches Verhältniß bis zu dem Moment annimmt, wo sich dieser in der vollendeten Zerrüttung seines Inneren von ihr abwendet und sie rücksichtslos der Verzweiflung überläßt. Nur Weniges bleibt daher hinzuzufügen.

Der wesentlichste Grund des Widerspruches derjenigen, welche nur einen von Haus aus frevelhaften Ehrgeiz als Motiv der Handlungsweise der Lady anerkennen wollen, gegen die Annahme einer leidenschaftlichen Liebe für ihren Gemahl, liegt meines Erachtens in dem Widerstreben gegen die aus dieser Annahme abzuleitenden Milderungsgründe. Nur dadurch ist der völlig frivole Vorwurf mehrerer Kritiker gegen die Romantiker erklärlich, daß diese sie zu einer Tugendheldin haben machen wollen. Ein so widersinniger Gedanke ist Niemanden in den Sinn gekommen. Und ist irgendwo gesagt worden, Macbeth und die Lady seien ursprünglich edle Naturen, so konnte die Meinung nur dahin gehen, daß die Natur Elemente in ihrem Inneren niedergelegt hat, die zu einer edlen Bestimmung angelegt waren, eine Aufstellung, die im Grunde auf jeden tragischen Character anwendbar ist. Ebenso wird es keinen Sinn haben, behaupten zu wollen, weil ihre Handlungsweise auf einer leidenschaftlichen Liebe zu Macbeth beruhe, sei sie aus einem edlen Motiv hervorgegangen. Vielmehr trägt ihr ganzes Wesen den Stempel aller Vorzüge und aller Schwächen einer durch und durch weiblichen Natur.

Eine weibliche Schwäche ist es, daß sie durch den Brief ihres Gemahles, von dem wir allerdings nur ein Bruchstück hören, der aber unfehlbar die Absicht, den Hexengruß mit Gewalt zur Wahrheit machen zu wollen, enthält, in eine trunkene Verzückung versetzt wird; und fragen wir nach der eigentlichen Veranlassung dieser Verzückung, so müssen wir den Ehrgeiz einer schwachen Frau bei Weitem für ungenügend halten. Dagegen ist es natürlicher, in ihrem Inneren das weit stärkere Motiv der leidenschaftlichen Begierde nach dem völligen Aufgehen mit dem Begehren und Wünschen eines geliebten Gegenstandes zu erkennen. Wird darin eine Regung der Selbstsucht vermuthet, so ist dieß allerdings in so weit berechtigt, als die Quelle jeder Liebe nie eine andere sein kann, als das Bedürfniß die Ergänzung des eigenen Selbst in einem anderen Individuum zu finden. Wo aber die maaßlose Begierde sich zu diesem Drange gesellt, wird überall die Liebe in Selbstsucht umschlagen. So handelt es sich auch hier nicht um ein edles Gefühl, das in der hingebenden Aufopferung für ein anderes Wesen zum eigenen und zu des Anderen Heil und Glück seine Befriedigung sucht. Wir müssen vielmehr mit tiefer Erschütterung sehen, daß eine leidenschaftliche Begierde, die selbst vor dem Verbrechen nicht zurückbebt, die Zügel des Willens einer schwachen Frau lenkt. Hat der Ehrgeiz einen Theil dabei, so steht er wenigstens in zweiter Reihe, in dem Sinne des Wunsches das Haupt des geliebten Gegenstandes mit den höchsten Ehren gekrönt zu sehen. Immer also ist das wesentliche Motiv die frevelhafte Schwäche der Lady, durch welche sie sich und ihren Gemahl in den tragischen Untergang treibt. Ihre Reden scheinen allerdings von einem heroischen Willen getragen zu sein. Ihre Haltung und Entschlossenheit überragt und bestimmt den schwachen Willen ihres Gatten. Aber ihre folgenden Handlungen beweisen, mit Ausnahme eines Momentes, daß sie in der Trunkenheit der

Leidenschaft die Fähigkeiten ihres eigenen Handelns weit überschätzt. Daher enthalten auch ihre Worte Uebertreibungen, deren Ausführung außer der Möglichkeit ihrer inneren Natur liegt. Auch das ist bedeutsam, daß sie im Gefühle ihrer Schwäche dasselbe Mittel, das sie zur Betäubung der Kämmerer gebraucht, zur höheren Spannung ihres leidenschaftlichen Beginnens anwendet. Wer kann es sagen, ob es ihr ohne diese vermehrte Erregung möglich gewesen wäre, die Stelle des blutigen Gräuels wieder zu betreten und für ihren Gemahl die Dolche wieder nach dem Gemache des Königs zu tragen? eine Handlung, bei der weder an Selbstsucht noch Ehrgeiz gedacht werden kann.

Mit dieser furchtbaren That, die, wie alles Andere, nur aus dem Wirrsal einer ungeheueren Leidenschaft, nicht aber aus einer von Haus aus bösgearteten Natur zu erklären ist, löst sich bei ihr, wie bei Macbeth, der Rausch in dem Erschrecken vor dem begangenen Frevel auf. Ihr Benehmen vor den versammelten Thanes ist allseitig als die Folge ihrer gebrochenen Kraft anerkannt. Wenn es aber dem Dichter darum zu thun gewesen wäre, ihr ganzes Wesen in dem Ehrgeize concentrirt darzustellen, warum sollte ihm hier die poetische Kraft versagt haben, da er sie an einer anderen Stelle von ähnlicher Art mit dem größten Erfolge angelegt hat? Das Auftreten Margaretha's von Anjou nach der Ermordung Gloster's ist von der höchsten Bedeutung zum Verständnisse seiner Intention an dieser Stelle. Mit der Festigkeit eines starken Willens hatte die Königin Margaretha das Verbrechen in nüchternem Muthe beschlossen, und nach der That wußte die ehrgeizige Frau jede Beschuldigung mit behender Beredtsamkeit abzuweisen. Lady Macbeth hatte, in der Trunkenheit eines leidenschaftlichen Rausches, Antheil genommen an der Ausführung eines großen Verbrechens und nach der That brach sie in Ohnmacht zusammen. Die

Parallele ist noch weiter durchzuführen. Welche Rolle würde Lady Macbeth in der Folge gespielt haben, wenn nur ein Funken des Ehrgeizes, der Margarethens ganzes Wesen erfüllte, in ihrem Inneren geglüht hätte. Nur in der einen Banquetscene sehen wir sie noch ein Mal bedeutsam in die Handlung eingreifen. Aber auch hier fehlt ihrer gebrochenen Kraft der Schwung der Leidenschaft, der sie früher emporgetragen hatte.

Von nun an ist auch die Trennung beider Ehegatten entschieden, nicht deshalb, wie vermuthet worden, weil die herrschsüchtige Lady von dem Verluste ihres Einflusses über Macbeth überzeugt worden. Die eigenthümliche Schwungkraft der leidenschaftlichen Frau, welche den schwachen Willen des Mannes ergänzend gestützt hatte, war in der natürlichen Schwäche bei dem Anblicke einer völlig zerstörten Existenz rettungslos zu Grunde gegangen, während die willenlose Schwäche des Mannes, unter dem peinvollen Drucke des Schuldbewußtseins, sich in erhöhter Frevelsucht von neuem zu berauschen suchte. Eine von Natur bösgeartete Frau, eine nordische Furie oder eine Erzhexe, würde wohl im Stande gewesen sein, ihn auf dieser Bahn zu begleiten; der weiblichen Seele der Lady blieb unter demselben Drucke nichts übrig, als die Verzweiflung. Und niemals ist diese Verzweiflung einer weiblichen Seele unter dem zermalmenden Drucke des Schuldbewußtseins mit gewaltigerer Magie poetischer Kraft dargestellt worden, als in der berühmten Nachtscene. Nicht blos mit ihrer Schuld, sondern weit mehr mit der Sorge um ihren Gemahl ist ihre Phantasie erfüllt. Besonders bedeutsam ist ihre Erinnerung an die Ermordung der Lady Macduff. Sie hatte keinen Theil daran und konnte darüber nur aus Theilnahme mit ihrem Gemahle gequält werden. Wer ist es, der bei dem Anblicke dieses Abgrundes einer martervollen Gewissenspein nicht zum tiefsten Mitleide gerührt würde und eine moralisirende Reflexion nicht völlig vergäße?

Iſt endlich bemerkt worden, Macbeth habe mit Richard III. Vieles gemeinſam, ſo mögen zum Schluſſe zwei Worte über dieſen Gegenſtand genügen. Ich finde zwiſchen beiden merkwürdigen Erſcheinungen nur den einen Berührungspunkt, daß in dem Inneren der einen wie in dem der anderen die Macht des Gewiſſens die Hauptrolle ſpielt. Doch bilden beide entſchiedene Gegenſätze. An der Stelle des eiſernen Willens, der in Richard dem Gewiſſen den Kampf anbietet, ſteht in Macbeth eine leidenſchaftliche Trunkenheit, die ſeinen ſchwachen Willen überſpannt und die Stimme des Gewiſſens übertäubt. Wir erleben alſo, wie bei faſt allen großen Dichtungen Shakſpere's, eine neue Offenbarung von den mannichfachen Wegen, auf welchen die menſchliche Hinfälligkeit und Schwäche in ein tragiſches Verhängniß getrieben wird, und ſehen mit Erſchütterung, wie dieſes ſelbſt in den widerſprechendeſten Eigenſchaften derſelben ſeine Anknüpfungspunkte findet, wenn ſich die arme Menſchlichkeit in überhebender Selbſtbeſtimmung mit der Uebermacht der Natur- und Weltordnung in ohnmächtigen Kampf einläßt.

Zweites Buch.

W. Shakſpere's Römerdramen.

Zweites Buch.

W. Shakspere's Römerdramen.

Einleitung.

P. P.

Ihnen und allen Shakſperekennern iſt es nicht fremd, daß nach der von Malone den Römerdramen angewieſenen Altersbeſtimmung ihre Entſtehung in die drei auf einander folgenden Jahre von 1607—1609 geſetzt zu werden pflegte, bis P. Collier eine entgegengeſetzte Meinung aufſtellte, nach welcher die Exiſtenz der Tragödie Julius Cäſar vor 1603 wahrſcheinlich wird. Er ſtützt ſich auf einen Ausdruck, welcher im III. Buche von M. Drayton's Gedichte „The Baron's Wars" vorkommt und allerdings mit den Aeußerungen Marc Anton's über Brutus (Act V. Sc. 5) eine auffallende Parallele bildet. War, wie P. Collier (wahrſcheinlich nach eigener Prüfung der betreffenden Ausgabe) anführt, das genannte Gedicht, das früher unter dem Titel Mortimeriados erſchienen war, erſt im J. 1603 in die jetzige Form und unter den gegenwärtigen Titel gebracht, und findet ſich in jener älteren Ausgabe der entſcheidende Ausdruck nicht, ſo hat allerdings die Annahme, daß M. Drayton denſelben von Shakſpere und nicht dieſer von jenem entlehnt hat, einige Wahrſcheinlichkeit.*) Charles Knight, Dr. N. Delius und Staunton

*) Bei dieſer Gelegenheit muß ich einen Irrthum bekennen, den ich mir, durch R. Anderſon verführt, im II. Theile meiner Shakſpere-Studien

mögen daher berechtigt sein, indem sie auf diesem Grunde die Entstehung der Tragödie Julius Cäsar vor 1603 setzen, wogegen die beiden anderen Stücke „Coriolan" und „Antonius und Cleopatra" immer noch den späteren Jahren von 1608 oder 1609 zugeschrieben werden. Indessen lohnt es doch der Mühe zur erschöpfenden Verständigung über die Verschiedenheit von Shakspere's Styl und Versification, nach Maaßgabe seines weiteren Fortschrittes auf der dramatischen Laufbahn, die Frage in dieser Hinsicht genauer zu prüfen. Vergleicht man die drei Stücke von diesem Standpunkte aus, so wird man eine so große Verschiedenheit zwischen dem in Julius Cäsar und dem in Antonius und Cleopatra sowie in Coriolan vorherrschenden Styl und Versbau entdecken, daß es völlig unmöglich wird, die Abfassung aller drei Stücke in den kurzen Zeitraum von drei auf einander folgenden Jahren zu setzen. Wenn auch die Naivetät der Ausdrucksweise, durch welche sich die Stücke der frühesten Periode auszeichnen, in Julius Cäsar nicht mehr wiederzufinden ist, so hat doch die Sprache den Stempel einer weit ungezwungeneren Natürlichkeit, als in den anderen Römerdramen. Shakspere hat allerdings nichts versäumt, um gegen seine bekannte Quelle, die Uebersetzung von Plutarch durch North, die größte Treue zu beobachten. Ganze Stellen sind aus derselben entlehnt und die Ausdrucksweise von Cäsar, M. Anton, Brutus und Cassius ist sorgfältig den aus der Erzählung zu entnehmenden Characterbildern nachgezeichnet. Aber die berechnete Förmlichkeit in Cäsar's Reden, die leichtsinnige und doch von tiefer

---

p. 47 habe zu Schulden kommen lassen. Ist P. Collier's Angabe über die im J. 1596 zuerst erfolgte Herausgabe von Mich. Drayton's Mortimeriados und die Umarbeitung dieses Gedichtes um 1603 richtig, so kann allerdings R. Anderson mit der kurz nach 1593 erschienenen Ausgabe nicht diese, sondern jene erste Form gemeint haben.

Gemüthlichkeit zeugende Ausdrucksweise Marc Anton's, ferner die leidenschaftliche Bitterkeit in Cassius' Worten und endlich der Character der stoischen Kürze, Besonnenheit und Tiefe, der Edelsinn eines Mannes von den unerschütterlichsten Grundsätzen, wie er sich in Brutus' Reden manifestirt, das Alles hindert den Dichter nicht, überall die größte Klarheit vorherrschen zu lassen. Ganz anders ist es besonders in Antonius und Cleopatra. Die Reden sind überall künstlich verflochten, die Ausdrücke gewählt und dunkel. Kann man auch nicht ganz dasselbe von Coriolan sagen, so macht sich doch in der markigen Ausdrucksweise, sowie in den Satzfügungen eine Eigenthümlichkeit geltend, welche weit mehr mit den späteren Stücken, wie Heinrich VIII., Wintermärchen, Cymbeline und Sturm als mit früheren verwandt ist. In engster Verbindung damit steht der große Unterschied im Versbau der drei Dramen. Die Zahl der unvollständigen Verse ist allerdings in Julius Cäsar überwiegender, als in den Dramen der mittleren Periode. Weniger auffallend sind die selteneren zwölfsilbigen Verse. Doch jene sind nirgends zufällig oder launenhaft angebracht. Sie enthalten fast durchgängig An- oder Ausrufungen, bei denen eine metrische Behandlung fast gezwungen erscheinen würde. In ganz ähnlicher Weise finden wir sie in Marlowe's Edward II. und man dürfte noch mehr an eine Anlehnung Shakspere's an dessen übliche Versbildung denken, wenn er auch die Freiheit, Dactylen und Anapästen statt der Jamben einzumischen, gleich jenem mehr benutzt hätte. In Julius Cäsar finden sich nur wenig Beispiele davon. Es hat vielmehr den Anschein, als habe sein Auge und Ohr weit mehr über die metrische Correctheit und den rhythmischen Fall der Verse gewacht, als in späteren Stücken. Das Uebertragen der Satzfügung von einem Verse auf den anderen kommt zwar häufiger vor, als in früheren Stücken. Doch sind die Härten, welche in späteren Stücken nicht selten durch die unan-

gemeſſene Unterbrechung des Satzes mit einer Copula, einer Präpoſition oder einem Fürworte entſtehen, in Julius Cäſar faſt nirgends oder mindeſtens höchſt ſelten zu bemerken. An eine ſehr frühe Entſtehung könnte faſt der häufige Gebrauch der Endſilbe ion als Jambus zur Ausfüllung des Verſes erinnern*), während doch im Context des Verſes dieſelbe ausnahmslos einſilbig gebraucht wird. Auch Marlowe erlaubt ſich dieſe Freiheit häufig und es iſt auffallend, daß die Beiſpiele nur in den älteſten Stücken ſehr zahlreich ſind. Nur iſt dieß gegenüber von anderen Symptomen der Entſtehung dieſes Stückes gegen Anfang des 17. Jahrhunderts nicht durchſchlagend genug.

In Antonius und Cleopatra und Coriolan bemerken wir gerade das Gegentheil. Von der zuletzt angeführten Specialität finden ſich in Coriolan nur wenige Beiſpiele. Aus Antonius und Cleopatra iſt nur ein einziges (Act V. Sc. 1. V. 54) anzuführen. Auch ſcheint der Dichter um metriſche Correctheit und rhythmiſchen Fall der Verſe nicht ſehr bekümmert geweſen zu ſein. Die Einmiſchung von Dactylen oder Anapäſten iſt häufig und nicht immer glücklich. Der Abſchluß des Verſes ohne Rückſicht auf den Sinn und die Satzbildung findet ſich in ſo großer Zahl und iſt oft mit ſo wenigem Geſchicke angebracht, daß man hier und da faſt zu der Frage verführt wird, ob das Original thatſächlich in metriſcher Form

*) Z. B. Act I. Sc. 3. V. 13:
Incenses them to send destruction.
Act II. Sc. 1. V. 69:
The nature of an insurrection.
Act III. Sc. 1. V. 239:
He speaks by leave and by permission.
Act IV. Sc. 1. V. 17:
In our black sentence of proscription.
Act V. S. 1. V. 3:
But keep the hills and upper regions.

geschrieben gewesen, oder ob die Eintheilung der Verse nicht einer incorrecten Abschrift zuzurechnen sei?*) Es bedarf also nicht der Bezugnahme auf die bekannte Stelle in Hamlet (Act III. Sc. 2), in welcher Shakspere Cäsar's Tod auf das Capitol versetzt, um die Vermuthung zu begründen, daß Julius Cäsar vor Hamlet geschrieben sein müsse. Die angeführten Anzeigen genügen vollständig, um die Abfassung dieser Tragödie in die Zeit zwischen 1600 und 1602, als in diejenige Periode zu setzen, in welcher sich der Dichter in dem wichtigsten Stadium seiner Ausbildung befand. Sicher ist wenigstens nicht daran zu denken, daß er den Culminationspunkt derselben schon überschritten habe, wie dieß, mindestens hinsichtlich der Form, bei Antonius und Cleopatra und bei Coriolan anzunehmen ist.

Unter allen Umständen sind die Römerdramen eine Erscheinung, welche nicht blos in der allgemeinen dramatischen Literatur der damaligen Zeit, sondern auch unter den Schöpfungen Shakspere's ziemlich allein steht. Der Dichter überschritt dabei noch mehr als in Macbeth die Grenzen des Bodens, auf dem er gewohnt war, sich zu bewegen. Waren auch früher schon Stoffe aus der römischen Geschichte behandelt worden, wovon nur wenige Beispiele uns zur Vergleichung

---

*) Für diejenigen, die auf arithmetische Verhältnisse in dieser Hinsicht Werth legen, sei bemerkt, daß in Julius Cäsar die weiblichen Versendungen ca. 10 Procent betragen, ein Verhältniß, das dadurch noch unbedeutender wird, daß sie zur überwiegenden Mehrheit in Namen wie: Cäsar, Brutus, Cassius, Publius bestehen, die nach dem üblichen Gebrauche auch einsilbig gelesen werden könnten. Von Enjambements finden sich bei 2253 Versen nur 181. In Antonius und Cleopatra zähle ich dagegen bei 2548 Versen 779. Man kann also annehmen, daß in Julius Cäsar mehr als vier Fünftel der Verse mit dem Satze schließen, wogegen sich in Antonius und Cleopatra nicht ganz zwei Fünftel derartiger Verse finden. Die weiblichen Versendungen belaufen sich in diesem Stücke wie in Coriolan auf 25—26 Procent.

vorliegen, während vielleicht vieles Andere untergegangen ist, so hatte man sich dabei schwerlich an geschichtliche Quellen gehalten. Möglich, daß einige der akademischen Arbeiten der Art, von denen wir nur die Spuren in den von P. Collier aufgeführten Titeln verfolgen können, sich an Seneca anzulehnen suchten und nicht ganz ohne Kenntniß der Geschichte concipirt und ausgeführt waren. Von dem alten Stücke Appius und Virginia läßt sich dieß gewiß eben so wenig behaupten, wie von Titus Andronicus. Beide Stoffe waren sicher, gleich der schon Chaucer bekannten Sage von Lucretia, aus mittelalterlich-romantischen Quellen entlehnt. In The wounds of civil war or the true tragedy of Marius and Sylla von Th. Lodge ist die Geschichte so willkürlich behandelt, daß es weder nöthig noch möglich ist, nach der Quelle zu fragen. Cornelia von Th. Kyd kann hier kaum in Betracht kommen, da das Drama kein Original, sondern nach dem Französischen des Garnier bearbeitet oder übersetzt ist. Allein es ist nicht uninteressant, daß der Stoff mehr mit der Geschichte zusammengeht, als in jenen. Auch kann man aus der Aeußerung von Th. Kyd in der Widmung, die Bearbeitung der Geschichte Portia's zu beabsichtigen, darauf schließen, daß, wenn nicht andere seiner Zeitgenossen, wenigstens er selbst seine Aufmerksamkeit auf dieselbe Periode der römischen Geschichte wendete, in welcher Shakspere's Julius Cäsar sowie Antonius und Cleopatra spielen. Von Beaumont und Fletcher's Valentinian, dem eine von Procop berichtete, nicht aber historisch verbürgte Begebenheit zu Grunde liegt, mag hier kaum gesprochen werden, da die Entstehung dieses Drama's wahrscheinlich in eine spätere Zeit fällt, als Shakspere's Römerdramen. Dasselbe gilt von Ben Jonson's Catilina und seinem Sejanus, an die in einer anderen Beziehung noch ein Mal erinnert werden wird.

Ich habe hiermit nur andeuten wollen, daß Shakspere

für dieſe dramatiſchen Dichtungen kaum maaßgebende Vorgänger gehabt haben könne. Vielleicht war er ſogar der erſte, der für ſeine Dramen die Stoffe unmittelbar aus Plutarch ſchöpfte. Er wendete ſich alſo von den mittelalterlich-romantiſchen und chronikartigen Quellen ab, die ihm bisher vorzugsweiſe gedient hatten, und richtete — vielleicht im Zuſammenhange mit dem Einfluſſe der Renaiſſance auf die geſammte engliſche Literatur damaliger Zeit — ſeine Blicke zeitweilig auf die antike Welt. Sieht man die Sache ſo an, ſo dürfte man eben ſo lebenswarme und dem Geiſte der betreffenden Zeiten entſprechende Schilderungen erwarten, als uns in den engliſchen Hiſtorien aus der Periode der Roſenkriege vorliegen. Auguſt Wilhelm v. Schlegel*) ſieht auch das öffentliche Leben des alten Rom vor unſeren Augen durch die großartigſte und freieſte Form aus ſeinem Grabe auferweckt. Dagegen erblickt Goethe**) in den von Shakſpere dargeſtellten Römern nur eingefleiſchte Engländer. Doch fügt er ſogleich hinzu: „aber freilich Menſchen ſind es, Menſchen von Grund aus und denen paßt auch die einheimiſche Toga.“ So ſtellt er denn jener Ueberſchätzung eine angemeſſene Grenze. Und es wird der Mühe werth ſein, gerade nach dieſem Princip die Frage zu beantworten, ob wir in den Römerdramen in gleicher Weiſe auf den Boden der römiſchen Zuſtände, wie in den Hiſtorien auf den der engliſchen Verhältniſſe verſetzt werden.

Es iſt mir von vornherein zweifelhaft, ob die vortrefflichen Biographien und Parallelen Plutarch's recht dazu geeignet waren, Shakſpere in die Zuſtände der römiſchen Welt vollſtändig einzuweihen. Auf keinen Fall wird man ihnen nachrühmen können, daß ſie mit ergründender hiſtoriſcher

*) Ueber dramatiſche Kunſt und Literatur. 2. Aufl. Heidelberg 1817. III. 169.

**) Geſammelte Werke. Th. 45. p. 42 (Shakſpere und kein Ende).

Kritik abgefaßt ſind. Plutarch ſchrieb über ein Jahrhundert ſpäter, als der Uebergang der Republik in die Monarchie erfolgt war. Er ſah dieſes Kaiſerreich in ſeiner glänzendſten Periode unter Hadrian, deſſen Lehrer er geweſen war. Wiewohl er viele Quellen mit Treue benutzte, iſt es unter ſolchen Umſtänden doch kaum denkbar, daß er ſich in den Geiſt damaliger Geſinnungen und Zuſtände mit völliger Objectivität habe vertiefen können. Man kann dieß um ſo weniger glauben, als gerade in der Periode, in welcher Shakſpere's Cäſar und Antonius und Cleopatra ſpielen — denn von Coriolan kann hier aus ſpäter zu erwähnenden Gründen überhaupt nicht geſprochen werden —, die Verwirrung und Entartung altrömiſcher Geſinnungen ſchon zu der höchſten Kriſis gekommen waren. Wären nicht die Fäden der alten republikaniſchen Traditionen ſchon ſeit mehr als einem Menſchenalter völlig abgeriſſen geweſen, ſo würde auch das Kaiſerreich nicht zur unabwendbaren Nothwendigkeit geworden ſein. Wenn nun alſo auch Shakſpere Plutarch's Berichte mit aller Kraft ſeiner poetiſchen Intuition in ſich aufnahm, ſo konnte ihn das unmöglich befähigen, uns von den Perſönlichkeiten Cäſar's, Marc Anton's, Brutus', Caſſius' und Octavius' Bilder aufzuſtellen, die nur einigermaaßen dem Originale geglichen hätten. Vielleicht aber, ſo wird man einhalten wollen, war ihm doch von der römiſchen Geſchichte mehr bekannt, als er aus Plutarch entnehmen konnte; die Spuren davon ließen ſich wenigſtens vermuthungsweiſe nothdürftig nachweiſen. Ich halte das für eine ſehr verzeihliche Täuſchung, die ſpäter ihre genügende Entſchuldigung finden wird. Daß man ſich aber wenigſtens in ſo weit im Irrthume befindet, als es ſich um politiſche wie ſociale Zuſtände handelt, wird man leicht einſehen, wenn man in Anſchlag bringt, wie weit die damalige Zeit überhaupt von einer kritiſch-wiſſenſchaftlichen Anſchauung der Geſchichte entfernt war. Ben Jonſon machte vielleicht mit wenigen

Anderen, mindestens in so weit eine Ausnahme, als er die meisten alten Quellen der antiken Geschichte gelesen hatte, wie er denn auch beflissen ist, diese ungeheuere Belesenheit bei jeder Gelegenheit in seinen Masken und römischen Tragödien prunkend zur Schau zu stellen. Aber gerade mit diesen Schöpfungen hat er am schlagendsten bewiesen, daß er wohl gelernt hatte, wie man sich in der antiken Welt „räusperte und spuckte", nicht aber mit kritischem Urtheil in den Geist der damaligen Zustände eingedrungen war.

Daraus leuchtet mühelos ein, daß selbst dann, wenn Shakspere die ganze Gelehrsamkeit der heutigen Historiographen besessen hätte — und er war nicht einmal ein Gelehrter nach dem Maaßstabe seiner Tage — es ihm gar nicht in den Sinn gekommen sein würde, durchaus eingefleischte Römer und correct römische Zustände auf seine Bühne zu bringen. Was hätte auch sein Publikum mit solchen Bildern machen sollen? Indem Ben Jonson mit seinem Sejanus und Catilina — wahrscheinlich um Shakspere eine Lection zu geben — das Experiment zu einem solchen Beginnen machte, fiel er dennoch durch und als er bei dem Abdrucke seiner Werke jene erste Tragödie mit Citaten aus Sueton, Tacitus' Annalen, Dio Cassius, Juvenal u. a. m. zum Uebermaaße ausstattete, gewannen doch diese Dramen keinen Platz wieder auf der Bühne. Sie waren vergessen, während die Römerdramen Shakspere's, unerachtet ihrer untergeordneten Popularität, noch zuweilen gesehen und bewundert wurden. Unter solchen Umständen ist es leicht möglich, daß Shakspere, wenn er von der Anpreisung Schlegel's Kunde hätte haben können, dieselbe mit einem ironischen Lächeln vernommen haben würde.

Mit der Analogie der Quelle war auch die mit den englischen Historien analoge Behandlung des Stoffes von selbst geboten. Durch eine Bemerkung meines verehrten Freundes und Mitarbeiters, des bekannten Shaksperekritikers

Dr. N. Delius, ist es mir überhaupt zweifelhaft geworden, ob es recht ist, sich im Sinne der damaligen Kenner und Verehrer der dramatischen Literatur unter dem Ausdrucke: Histories eine so eng begrenzte Species dramatischer Gedichte vorzustellen, wie ich dies früher behauptet hatte. Wichtig ist es wenigstens in dieser Hinsicht, daß Fr. Meres in der Reihe der von ihm aufgezählten Shakspere'schen Stücke zwischen Histories und Tragedies keinen Unterschied macht. Die Eintheilung der Dramen Shakspere's in der Folio in drei verschiedene Gattungen kann daher leicht auf dem üblichen Sprachgebrauche der Bühnen mehr als auf einer kritischen Diagnose beruhen. Doch wie dem auch sei, so bleiben doch in der Behandlungsweise und in dem damit zusammenhängenden Streben, sich der Aufmerksamkeit des Beschauers auf gewisse Punkte und Anschauungen zu bemächtigen, Eigenthümlichkeiten übrig, welche den Histories ausschließlich gehören und den Tragödien im engeren Sinne des Wortes weniger angemessen sind. Die bei Weitem größere Ausdehnung des zu vergegenwärtigenden Ereignisses in zeitlicher und räumlicher Beziehung, die größere Mannichfaltigkeit der einschlagenden Begebenheiten und die meistentheils größere Anzahl der betheiligten Personen bedingt schon an sich selbst eine andere, ich möchte sagen, aphoristische Ausführung des Details. Soll das in der Allgemeinheit, sei es durch Ueberlieferung oder durch wirkliche Einsicht in die Geschichte, bekannte Ereigniß einigermaaßen den allgemeinen Anschauungen versinnlicht werden, so kann es nur in den Hauptmomenten zusammengefaßt, vermittelnde Zwischenfälle müssen entweder übergangen, oder können nur vorübergehend, sei es in epischer Form, oder durch pathetische Anspielungen der Personen, auf dieselben angedeutet werden. Es ist nicht uninteressant zu beobachten, wie Shakspere in der Laufbahn seiner Entwickelung diese Beschränkungen, die nothwendigerweise aus den scenischen

Bedürfnissen und Bedingungen entspringen, nur allmälig durchgefühlt und als beachtenswerth anerkannt hat. In allen drei Theilen Heinrich's VI. ist die Rücksichtslosigkeit auf die Bühne fast maaßlos zu nennen. Selbst in Richard III. kommt, besonders in den letzten Acten, noch Einiges vor, was mit der scenischen Darstellung kaum vereinbar ist. König Johann ist in dieser Hinsicht schon zahmer, und Richard II. giebt ebenfalls weniger Anstoß in dieser Beziehung. Am meisten bühnengerecht unter seinen Historien ist der erste Theil Heinrich IV., weshalb er auch in dieser einen Beziehung den noch weit anspruchsvolleren Bedingungen und weit größeren Beschränkungen unserer gegenwärtigen Bühne leichter hat angepaßt werden können. Nun ist aber besonders wichtig, wie Shakspere in den Prologen zu Heinrich V. laute Klage erhebt über die Beschränkungen, welche der Ausführung des großen Stoffes durch die Dürftigkeit der Bühne entgegengestellt werden. Vom Standpunkte dieser Betrachtungen kann man es nicht leicht für zufällig halten, daß er sich in denjenigen Dramen, die entschieden keine Historien genannt werden können, mit weit größerer Bescheidenheit den scenischen Bedingungen unterwirft. Am meisten zeichnet sich darin vielleicht der Kaufmann von Venedig aus. Auch die vier großen Tragödien, die im vorigen Abschnitte besprochen worden, sind der Rücksichtslosigkeit in dieser Beziehung weniger anzuklagen; und deshalb scheint Julius Cäsar um so mehr in diese Periode zu gehören, als er sich in der Architektonik des behandelten Stoffes denselben am nächsten anschließt, wiewohl wir auch in ihm hier und da derselben Erinnerung an das Mißverhältniß der bretternen Bühne zu dem großartigen Stoffe wie bei Heinrich V. bedürfen möchten. Denn die Handlung bewegt sich allerdings in ähnlicher, fast sprunghafter Weise, wie in den meisten Historien.

Später scheint Shakspere, sei es im Gefühle der Sicherheit seines Uebergewichtes über den Geschmack des Publikums

ſei es in Folge einer ähnlichen Gleichgültigkeit wie die, mit welcher er die Verſification behandelt, wieder weniger an die Bühne gedacht zu haben, als in ſeiner mittleren Periode. In den meiſten Stücken, die uns noch zu beſprechen bleiben, iſt zwar die Sprache gedrängt und zuweilen knapp, dagegen ſind die Begebenheiten mit der genialſten Rückſichtsloſigkeit auf Raum und Zeit behandelt. Allerdings fällt die, ſozuſagen, tumultuariſche Darſtellungsweiſe nicht eben ſo beſchwerend auf, wie z. B. an mehreren Stellen in Heinrich VI. Vielmehr iſt bei der Fülle der Handlung und der Begebenheiten die künſtleriſche Anordnung zu bewundern. Allein die Schwierigkeit der Aufgabe widerſtrebt doch hier und da, wenigſtens in ſo fern der Löſung, als es faſt unmöglich fällt, ſich vorzuſtellen, wie eine ſceniſche Darſtellung dieſer raſch wechſelnden dramatiſchen Bilder den befriedigenden Eindruck einer genügenden Klarheit machen könne. Ich vermag nicht zu entſcheiden, ob dieſes unerläßliche Ziel jeder Bühnendarſtellung zu Shakſpere's Zeit, bei dem faſt gänzlichen Mangel aller ſceniſchen Ausſchmückungen und Decorationen, durch die Gewohnheit der Zuſchauer durch ihre Phantaſie Vieles zu ergänzen, genügend ermöglicht worden ſei. Darüber aber kann kein Zweifel ſein, daß die Illuſion, welche nach heutigen Begriffen, ſelbſt unter dem beſcheidenſten Maaßſtabe, verlangt wird, bei ſolchen Stücken durch die Vermittelung der Bühne nicht gewährt werden kann. Und findet man den Stoff mit der Form ſo innig verwebt, daß jede Aenderung an dieſer auch jenen zu gefährden droht, ſo wird man leicht in Verſuchung kommen, die betreffende Schöpfung mehr als ein großes und tiefſinniges Poem in dramatiſcher Form, als ein geeignetes Bühnenſtück verehren und bewundern zu wollen.

Alles das gilt in noch höherem Grade von Antonius und Cleopatra und von Coriolan als von Julius Cäſar.

Meines Bedünkens steht sogar Antonius und Cleopatra in den gedachten Beziehungen den zeitlich und räumlich weit ausgreifenden Historien am nächsten. Sind aber alle drei Römerdramen ihrer Form nach mit diesen so nahe verwandt, daß man entweder auch sie als Histories bezeichnen oder überhaupt von dem Unterschiede zwischen ihnen und den Tragödien ganz absehen möchte, so fallen doch auch wesentliche Verschiedenheiten in die Augen. In so fern man das Dramatische und die Bühnengerechtigkeit für völlig gleichbedeutend halten wollte — womit ich mich nicht einverstanden erklären möchte — würde man zu bemerken haben, daß, wo es in den Historien hier und da aufgeopfert wird, der Grund vorzugsweise in dem Streben nach Klarlegung der Verwickelung und der politischen Bedeutung der Begebenheit zu suchen ist, wogegen in den Römerdramen der Dichter einen größeren Werth auf die Ausführung der individuellen Characteristik gelegt zu haben scheint. Man könnte fast noch weiter gehen und behaupten wollen, in diesen Römerdramen sei der wesentliche Zweck die Characteristik und die Handlung nur das Mittel zur Ausführung derselben. Das würde zwar mit meiner Meinung nicht übereinstimmen, wie bei der Detailbetrachtung sich hoffentlich herausstellen wird. Auch würde es völlig mißverständlich sein, wenn man in den englischen Historien das Streben des Dichters, der Characteristik ihr gebührendes Recht zu gewähren, vermissen wollte. Nur ist auf diesem Felde in den Römerdramen begreiflicherweise von dem reiferen Dichter weit mehr erreicht, als in jenen seinen ungeübteren Fähigkeiten gelingen konnte. Der wesentlichste Unterschied liegt vielmehr in den epischen Auslassungen, welche in den englischen Historien an vielen Stellen eingemischt und mit großer Sorgfalt ausgearbeitet sind, um die im Conflict begriffenen Ansprüche und Rechte der leidenschaftlich einander gegenüber stehenden Personen darzulegen. Darauf mußte es dem Dichter natürlich an-

kommen, weil dieſe Fragen und Anſchauungen in der Erinnerung der Nation, aus dem ſein Publikum hervorging, noch in friſchem Andenken und von unmittelbar nationalem Intereſſe waren. Daß ſich Shakſpere bei den Römerdramen in dieſer Hinſicht auf einem ganz anderen Standpunkte befand, geht zur Genüge ſchon aus meinen obigen Auslaſſungen hervor. Wir können alſo dieſen unter keinen Umſtänden eine nur annähernd ähnliche politiſche Bedeutung zuſprechen, wie den engliſchen Hiſtorien. Sieht man aber dennoch in Coriolan den Conflict der ariſtokratiſchen Geſinnung gegen die demokratiſche und in Julius Cäſar den tragiſchen Gegenſatz des Republikaners gegen die unvermeidliche Nothwendigkeit der Monarchie als die Hauptſache an und meint man, daraus den Grundgedanken dieſer Dramen ableiten zu können, ſo iſt dieß ein, wenn auch noch ſo verzeihliches, aber dennoch ein Mißverſtändniß. Auffallend iſt es allerdings, daß die drei Römerdramen drei der wichtigſten, ja die letzten ſogar zwei welthiſtoriſch bedeutende Momente aus der römiſchen Geſchichte behandeln. Was uns die Sage aus der Zeit von Coriolan von der Auswanderung der Plebs auf den heiligen Berg, und von der damit zuſammenhängenden Errichtung des Volkstribunat oder ſonſt noch erzählt, kann zur Bezeichnung derjenigen Periode dienen, in welcher das ariſtokratiſche Regiment der jungen Republik einen entſcheidenden Stoß erlitt von der berechtigten Kraft der Demokratie und dieſe den erſten erfolgreichen Schritt für ihre fernere hiſtoriſche Ausbildung that. In Julius Cäſar werden wir erinnert an die letzten Zuckungen des republikaniſchen Principes und gewiſſermaaßen an deſſen Uebergang in die Agonie. Denn unter dieſem Lichte kann allenfalls die Scheinrepublik während des Triumvirats betrachtet werden, welches nach der Ermordung von Julius Cäſar eintrat und nach der Schlacht von Actium mit der Alleinherrſchaft von Octavianus Auguſtus endete. Wollte man

aber vermuthen, Shakspere habe diese wichtigen Momente in Folge einer tiefsinnig intuitiven Einsicht in die Geschichte absichtlich herausgegriffen, so könnte dieß nur unter der Voraussetzung von Anschauungen geschehen, welche mit denen seiner Zeit nicht im geringsten Zusammenhange, ja sogar im Widerspruche stehen.

Es liegt hier eben einer der vielen Fälle vor, wo die Kritik sich verführen läßt, nach dem Standpunkte gegenwärtiger Anschauungen zu urtheilen und darüber gegen Shakspere bald Tadel oder selbst Vorwürfe ausspricht, bald ihm Anpreisungen und Lobeserhebungen zutheilt, von denen die einen wie die anderen mit seinem zeitgemäßen intellectuellen Standpunkte völlig unvereinbar sind. Wer nur einigermaaßen mit den Zuständen des 16. Jahrhunderts in England — und fast in der ganzen gebildeten Welt — bekannt ist, wird es fast für müßig halten, dessen zu gedenken, daß damals die politischen Anschauungen in der Allgemeinheit nicht im Entferntesten ausgebildet genug waren, um bei den Worten von Republik und Monarchie, sowie von Aristokratie und Demokratie an principiell formulirte Begriffe denken zu können. Sie hatten damals und konnten auch damals nur die Bedeutung haben von thatsächlichen Erscheinungen, deren oppositionelles Verhältniß kaum in Betracht gezogen wurde. Ich darf gerade in dieser Beziehung an das erinnern, was im ersten Bande meiner Shakspere-Studien über die genetische Entwickelung des staatlichen und nationalen Lebens von England und besonders über die Zeit der Königin Elisabeth enthalten ist. Wenn auch die Puritaner, sei es in Folge ihres Zusammenhanges mit der schweizerischen Reformation in der Republik Genf, sei es auf dem Wege ihrer theokratisch überspannten Wünsche, thatsächlich Forderungen stellten, die wir nach heutigen Begriffen auf republikanische Begriffe zurückführen, so kam es doch damals kaum Einem in den Sinn, die monarchische

Verfassung für unvereinbar mit diesen Forderungen und Wünschen zu halten. Merkwürdig ist es in dieser Beziehung, daß die Niederländer, in deren herkömmlicher Verfassung die willkommensten Anknüpfungspunkte für eine republikanische Gestaltung ihrer staatlichen Verhältnisse lagen, selbst zu dem Zeitpunkte, als sie sich schon der Unmöglichkeit einer Versöhnung mit Spanien bewußt geworden waren, noch immer nach einem monarchischen Oberhaupte aussahen. Die staatsrechtlich politische Anschauung der Republik im Gegensatze gegen die Monarchie war eben den damaligen Begriffen noch vollständig verschlossen. Um wieviel mehr mußte das der Fall im Allgemeinen zu der Zeit in England sein, als Shakspere seinen Julius Cäsar schrieb, da damals die republikanischen Wünsche und Forderungen der Puritaner noch keineswegs die vorherrschende Zustimmung der Nation hatten. Daß dennoch nicht ganz ein Menschenalter nach Shakspere's Tode sein Vaterland von der Monarchie zur Republik überging, ist kein Beweis gegen diese Aufstellung. Diese periodische Erscheinung war nicht erstanden auf dem Boden einer vorbedachten Absicht oder Doctrin, wovon heute bei ähnlichen Gelegenheiten oft die Rede ist. Die politisch-kirchlichen Bewegungen wurden vielmehr zu diesem Ziele geführt, weil sich die überspannten religiösen Ansichten und Forderungen mit politischen Ansprüchen verbanden, welche an sich selbst herkömmlich begründet waren, denen sich aber die königliche Regierung mit eben so großer Unklugheit als Arglist widersetzte. Auf diesem Wege wurde die ganze Bewegung nach und nach auf eine Spitze getrieben, von der im Beginne kaum die überspanntesten Beförderer derselben eine Ahnung gehabt haben konnten. Dieselbe Bewandtniß hatte es mit den Begriffen von Aristokratie und Demokratie. Es würde mich zu weit führen, wenn ich nachweisen wollte, daß alle, schon in den neunziger Jahren des 16. Jahrhunderts, im Parlament scharf betonten Ansprüche

auf Beschränkung der königlichen Prärogative und der damit zusammenhängenden aristokratischen Bevorzugungen nicht auf das Princip, sondern auf die praktische Bedeutung der ganzen Frage gerichtet waren. Es genügt vielmehr, daran zu erinnern, daß auch dabei von doctrinären Principien nicht die Rede sein konnte, und daher selbst der erleuchteteste Staatsmann damaliger Zeit weit entfernt davon war, an einen principiellen Gegensatz des einen gegen das andere zu denken. Wie sollte es also möglich sein, daß Shakspere bei den vorliegenden poetischen Schöpfungen ein mit solchen Principien zusammenhängender Grundgedanke vorgeschwebt habe?

Man verwechselt dabei den mit mächtiger Intuition über allen menschlichen Verhältnissen schwebenden Dichter mit dem, sei es theoretisch oder empirisch, durchgebildeten, talentvollstaatsmännischen Kopf; und je mehr man diesem den Preis zuspricht, desto mehr beeinträchtigt man die gegründeten Rechte des Dichters. Denn nur als solcher hat Shakspere die Berichte Plutarchs aufgefaßt. In derselben Weise, wie in seinem poetischen Ingenium durch die englischen Chroniken, sowie durch italienische und andere Novellen oder sonstwie eine Erscheinung ausgeboren wurde, die ihn zur dramatischen Versinnlichung nöthigte, ebenso wurde ihm auch durch Plutarch's Lebensbeschreibungen eine ähnliche Aufgabe aufgedrängt. Diese Vorlagen waren dazu um so mehr geeignet, als der historische Vortrag Plutarch's, dem Zwecke von Biographien entsprechend, überall nur darauf gerichtet ist, das persönlich-individuelle Bild des betreffenden Mannes auszuführen. Von der politischen und welthistorischen Bedeutung des geschilderten Individuums ist nur so viel berührt, als es die Ausführung des Bildes unweigerlich fordert.

Ich weiß von Plutarch viel zu wenig, um ein erschöpfendes Urtheil über ihn zu haben. Doch will es mir scheinen, als sei er überhaupt mehr geneigt gewesen, die psychologischen

Eigenthümlichkeiten der Menschen, als die wunderbaren Verwickelungen der Geschichte zu betrachten. Selbst seine Vorliebe für die Anecdote und Sage kann dieser Vermuthung zur Veranlassung dienen. Ich wage noch weiter zu gehen, indem ich selbst in Holinshed's Chronik, und namentlich in der von John Hall, mehr als in Plutarch's Biographien einzelne Winke zu entdecken meine, welche an die politische Bedeutung der Begebenheiten und den providentiellen oder verhängnißvollen Zusammenhang der Geschichte erinnern. Wenn Shakspere nun diesen Berichten oft mit großer Treue folgte, so war es ganz natürlich, daß er, bewußt oder unbewußt, ein ganz anderes Bild schuf, als indem er mit noch gewissenhafterer Treue dem Plutarch nachschrieb. Es lag ihm, wie dieß schon bemerkt worden, nicht blos ein ganz anderes Bedürfniß vor; die benutzte Quelle hatte auch von vorneherein der zu versinnlichenden Erscheinung ein ganz anderes Gepräge gegeben. Daher runden sich auch die in den englischen Historien aufgestellten dramatischen Gemälde in Bezug auf die tiefsinnig tragische Bedeutung des großen Ereignisses weit mehr ab, als die Römerdramen. Er beginnt und bearbeitet zwar den ersten Theil Heinrich VI. und die Bürgerkriege unter dem Drucke und unter der Beschränkung aller Schwächen des Anfängers. Allein in dem bombastischen, manchem kritischen Vorwurfe unterworfenen Anfange Heinrich VI. fühlt man doch das Bedürfniß heraus — gleichviel ob es bewußt oder unbewußt war — nicht das Individuelle der handelnden Personen allein, sondern in noch höherem Maaße das große geschichtliche Ereigniß, das sich durch den verhängnißvollen Tod Heinrich V. vorbereitet, zur Anschauung zu bringen. Wie groß schließt ferner Richard III., als die endliche Katastrophe des mit Heinrich V. Tode beginnenden Ereignisses ab. Hier wird sogar dem Bedürfnisse, die große politisch-historische Frage versöhnend zu lösen, die geschichtliche Wahrheit in der

Verſinnlichung von Heinrich VII. Individualität aufgeopfert. Ich übergehe, der Kürze halber, was ſich noch in Bezug auf die anderen Hiſtorien in dieſer Hinſicht ſagen ließe. Von Belang iſt es aber, wie ſelbſt den großen Tragödien niemals ein Schluß fehlt, durch den die wiederhergeſtellte Ruhe und Ordnung in den durch die Handlungen und Erlebniſſe der Individuen erſchütterten ſocialen und politiſchen Zuſtänden angedeutet wird. Das Alles fehlt, wie in der Detailbetrachtung genauer nachgewieſen werden wird, in den Römerdramen. Nirgends eine Expoſition, die auf unſere Imagination genügend wirkte, um uns in ein bedeutendes politiſch-hiſtoriſches Ereigniß vorbereitend einzuführen. Von Anfang herein iſt Alles auf die Verſinnlichung der perſönlichen Erſcheinungen geſtellt; und dieſen perſönlichen Individualitäten mit ihren Empfindungen und Erlebniſſen wird alle Aufmerkſamkeit zugewendet, bis ſich ihr Schickſal erfüllt hat und ihnen eine verſöhnende Klage nachtönt.

Doch gerade in der lebendigen Schilderung der Perſonen und ihrer inneren und äußeren Erlebniſſe manifeſtirt ſich der große unerreichbare Genius Shakſpere's vorzugsweiſe an dieſen Römerdramen. Es würde, abgeſehen von der thatſächlichen Begründung, ungerecht ſein, wenn man als Vorwurf ausſprechen wollte, er habe das Beſte aus Plutarch abgeſchrieben. Allerdings laſſen ſich Schritt vor Schritt die Stellen nachweiſen, welche ihm bis auf den Wortlaut gedient haben; doch aber war, um auf dieſem Wege das in der Imagination empfangene Bild in der Weiſe, wie es hier vorliegt, zu reproduciren, ein Ingenium von unmeßbarer Größe nöthig. Man kann das nicht beſſer anerkennen, als Gervinus in ſeinem Werke über Shakſpere bei Gelegenheit der Beſprechung von Julius Cäſar. Ich erinnere mich hier einer Aeußerung Schlegel's*): „Ein kräftiges Bewußtſein von der allgemeinen

*) a. a. O. III. 46.

Gültigkeit und dem festen Bestande ihrer Art zu sein, eine unbezweifelte Ueberzeugung, daß es immer so in der Welt zugegangen und auch forthin so zugehen werde: diese Gefühle unserer Altvorderen waren Kennzeichen frischer Lebensfülle, sie waren das Mark des Handelns in der Wirklichkeit wie in der Dichtung". Besser kann der Standpunkt nicht bezeichnet werden, auf dem es Shakspere Bedürfniß war und zur Bewunderung gelang, einen Brutus, Cassius, Antonius und Coriolanus mit allen liebenswürdigen und vorwurfsvollen Eigenschaften in einem lebenswarmen Bilde vor unsere Augen zu stellen. Was in ihrem politischen Leben sie betraf, mußte seinem Bilde dienen, nicht aber war das Bild darauf gestellt, politischen Fragen zur Beleuchtung zu dienen. Selbstverständlich mußte durch diese Färbung das Interesse an den Motiven der Handlung und der Begebenheit mächtig erhöht und ein Eindruck bedingt werden, der diese Dramen vor den anderen Tragödien wesentlich hervorhob. Unter der fascinirenden Wirkung der poetischen Macht einer solchen Reproduction darf es für entschuldigt gelten, wenn selbst erleuchtete Köpfe wie Schlegel alte Römer aus ihren Gräbern wieder erstehen sehen, und Goethe hat gewissermaaßen Recht, wenn er zwar nur eingefleischte Engländer aber zugleich wirkliche Menschen in diesen Gestalten erkennt. Der Grund von beiden Anschauungen liegt in der täuschenden, nicht aber thatsächlichen Wahrheit des Gemäldes. Unter demselben magischen Einflusse dürfen wir, die Kinder einer Zeit, die sich in zergliedernden Theoremen gefällt, und der jene Kraft einer unbezweifelten Ueberzeugung von der Gültigkeit unseres Handelns und Seins verloren gegangen ist, bei diesen politisch gefärbten Motiven an Principien erinnert werden, während sie dem Dichter für nicht mehr als für integrirende Theile der individuellen Erscheinung gelten konnten.

I.

Julius Cäsar.

P. P.

Sie begreifen wohl, wie ich mit einiger Bangigkeit an die Beſprechung der Tragödie Julius Cäſar herantrete. Alle Kritiker von bedeutendem Namen, wie Kreyßig, Ulrici, Gervinus und Andere ſprechen ſie als eins der größten Meiſterwerke Shakſpere's an. Es ſcheint faſt als könne und dürfe von ihr gar nicht übel geſprochen werden. Selbſt Rümelin überwindet ſeine Neigung zur Skepſis gegen die abſolute Preiswürdigkeit und Muſtergültigkeit Shakſpere's und erkennt ihr wenigſtens unter den Römerdramen den höchſten Preis zu. Auch unſer erſter dramatiſcher Dichter hat das größte Lob für dieſes Kunſtwerk. In einem Briefe an Goethe erkennt ihm Schiller „Intereſſe der Handlung, Abwechſelung und Reichthum, Gewalt der Leidenſchaft und ſinnliches Leben vis-à-vis des Publikums" zu; er findet, der Kunſt gegenüber habe es Alles, was man wünſcht und braucht.*) Bedarf es noch mehr, ſo iſt an die metriſche Ueberſetzung dieſer Tra-

*) Briefwechſel zwiſchen Schiller und Goethe Nr. 921. Goethe bereitete damals (September 1803) eine Aufführung des Julius Cäſar auf dem Weimarſchen Theater vor.

gödie durch Casp. Wilhelm v. Bork zu erinnern. Sie erschien im J. 1741 in Berlin und war nach Eschenburg die erste deutsche Uebersetzung eines Shakspere'schen Schauspiels. Der gelehrte preußische Staatsmann und ehemalige Minister, der Jahre lang als Gesandter in London gelebt hatte, muß doch von der Größe dieser Schöpfung vorzugsweise berührt worden sein, da er sie gerade zu einer damals noch niemals versuchten Arbeit aus der Menge herausgriff. Dasselbe ist vorauszusetzen bei Voltaire, als er sich herbeiließ, von Shakspere's Julius Cäsar wenigstens die ersten drei Acte metrisch in das Französische zu übersetzen.*) Bei seiner, oft mit unbilliger Leidenschaft ausgesprochenen Voreingenommenheit gegen Shakspere spricht das fast noch mehr für die unwiderstehliche Macht dieses Poems, wiewohl, nach des Verfassers Angabe, diese Arbeit nur unternommen war, um das Verfahren Corneille's, der zuweilen mit Shakspere verglichen worden, gegen diesen in ein noch helleres Licht zu stellen.

Im Gegensatze gegen diese Anpreisungen ist Vieles und Vielerlei gesprochen worden über den Mangel an Einheit der Handlung, über das Bedenken, ob nicht aller Regel zuwider die Person der Titelrolle zu sehr in den Hintergrund gestellt und dagegen Brutus als die Hauptperson des Drama's zu betrachten sei. Abgesehen von den älteren englischen Commentatoren hat auch mancher Andere die ungenügende und selbst den gangbarsten Traditionen widersprechende Darstellung des Julius Cäsar zur Begründung jener Vorwürfe nachweisen wollen. Wären die gedachten Ausstellungen gegründet, so würde allerdings von der Behauptung, daß Julius Cäsar für eines der größten Meisterstücke Shakspere's zu halten sei, nur

*) Erschienen Lausanne 1774 und abgedruckt: Théatre de P. Corneille 1764. T. II. als Anhang zu Corneille's Cinna. Jedenfalls ist diese Uebersetzung älter als die der gesammten Dramen Shakspere's durch Le Tourneur (Comte Catéulan), die erst 1776 erschien.

wenig übrig bleiben. Begreiflicherweise sind daher alle Besprechungen der schon genannten namhaften Kritiker, von A. W. v. Schlegel an, darauf gerichtet gewesen, durch Nachweisungen darüber, daß namentlich die Architektonik des Stückes den Intentionen des Dichters vollkommen entspreche, den Ruf des Drama's als eines Meisterwerkes zu retten. Dabei ist viel Scharfsinn und Fleiß angelegt worden. Auch zu subtilen Conjecturen hat man dabei seine Zuflucht genommen. Denn unter dieser Bedeutung scheint doch wohl die Vermuthung zu stehen, daß Julius Cäsar in dem ihm zu Grunde liegenden Hauptgedanken nur dann richtig zu fassen und zu verstehen sei, wenn man diese Tragödie als den Theil einer Tetralogie betrachte, welche mit Coriolan beginne und mit Titus Andronicus abschließe. Andere haben behaupten wollen, der Titel Julius Cäsar rechtfertige sich deshalb vollständig, weil die Idee des Cäsarenthums siegreich aus dem tragischen Kampfe hervorgehe; ja man hat bemerken wollen, der Begriff des Cäsar lebe nicht blos im Octavius noch fort, er werde auch durch die Geisterscheinung, welche Brutus ein Mal bei Sardes und zum zweiten Male bei Philippi begegnet sei, noch lebend und auf die Handlung einwirkend erhalten. Zu den geistreichsten Auslassungen über diese Fragen gehört vielleicht ein Schulprogramm des Gymnasiums zum heiligen Kreuze in Dresden vom J. 1873. Ob und in wie weit ich mich den mit außerordentlicher Hingebung und erschöpfender Vielseitigkeit ausgearbeiteten Ansichten des Herrn Professor Schöne werde anzuschließen haben, wird die Folge zeigen. Vor der Hand glaube ich genug gesagt zu haben, um Ihnen von den Schwierigkeiten der vorliegenden Aufgabe ein Bild zu geben. Sie müssen mich deshalb um so mehr mit Bangigkeit erfüllen, als meines Erachtens die vorwiegende Zahl der Männer, mit deren Gelehrsamkeit ich mich nicht messen darf, den meiner Anschauungsweise völlig entgegengesetzten Standpunkt ein-

nimmt und ich doch die mir widerſtrebenden Anſichten nicht als völlig werthlos betrachten kann. Zwei weſentliche Punkte, deren ich ſchon wiederholt in unſeren Beſprechungen gedacht habe, kommen dabei von Neuem in Betracht. Man fragt, wie es mir ſcheint, oft zu ſehr danach, was der Dichter gewollt, wogegen mir überall daran am meiſten gelegen iſt, mir davon Rechenſchaft zu geben, was der Dichter als ſolcher erreicht hat. Und indem man jene Frage zu beantworten ſtrebt, ſteht man allzuleicht und allzuoft unter dem gebieteriſchen Einfluſſe der eigenen Zeit, während mir nur das Urtheil berechtigt ſcheint, das von dieſem Einfluſſe ſich völlig befreit und dem Leben, Denken und Empfinden des Dichters in ſeiner Zeit ſich rückhaltlos anzuſchließen ſtrebt. Doch gerade darin liegt die größte Schwierigkeit; denn ohne es zu wollen wird man dennoch immer wieder in die Frage nach den Intentionen des Dichters hineingedrängt, und im vorliegenden Falle tritt dieß am meiſten ein.

Faſt alle der gedachten Beſprechungen gehen von dem Titel „Julius Cäſar" aus. Nichts kann berechtigter ſein, als dem Titel eines Drama's den gegründeten Anſpruch auf einen demſelben vollſtändig entſprechenden Inhalt zu entnehmen. Nun erſcheint aber allerdings die auf dem Titel bezeichnete Perſon ſo wenig als die Hauptſache, daß ſie nicht einmal handelnd auftritt, oder mindeſtens vor unſeren Augen keine Handlung verrichtet, welche zum genügenden Motiv der Haupthandlung dienen könnte. Julius Cäſar iſt faſt nicht mehr als eine Erſcheinung, die noch dazu mit dem III. Acte verſchwindet, oder, wie ſchon von Anderen bemerkt worden, nur deshalb auftritt, um ermordet zu werden. Unter ſolchen Umſtänden iſt nichts natürlicher, als das Beſtreben auf dem Wege ſcharfſinniger Forſchungen und zergliedernder Auslegung die Rechtfertigung für den Titel und ſo auch für den Dichter zu ſuchen. Das iſt nicht anzufechten, ſobald es gewiß iſt,

daß der Dichter seinem Drama diesen Titel aus eigenem freien Antriebe gegeben hat. Wir wissen ja, wie es mit den meisten Titeln der Shakspere'schen Stücke zugegangen ist. Die wenigsten derselben, soweit sie vor der Herausgabe der Folio von 1623 einzeln abgedruckt sind, tragen von Haus aus den Titel, unter welchem sie heutzutage gangbar sind.*) Bei den meisten derselben wird der Inhalt in ausführlicher Weise der Hauptsache nach vorauserzählt und es giebt sogar Beispiele, wo die heutige Aufschrift und selbst die in der Folio dieser Vorausbeschreibung nur wenig entspricht. Nun haben wir gerade von Julius Cäsar keinen Einzelabdruck, der uns einen Anhalt darüber gewähren könnte, unter welcher Bezeichnung dieses Drama zuerst vor dem Publikum erschienen ist. Aber wir lesen im Index der Folioausgabe „The Life and death of Julius Caesar". In dem Buche selbst p. 109 lautet dagegen die Ueberschrift: „The Tragedie of Julius Caesar". Aller Wahrscheinlichkeit nach rühren diese Titel nicht alle beide von Shakspere selbst unmittelbar her. Vielleicht war er aber auch eben so wenig der Verfasser des einen, wie des andern.

Ueber die Unzulänglichkeit des ersten ist kein Wort zu verlieren. Fragen wir aber, ob der zweite dem gegenwärtigen Drama von Shakspere selbst gegeben worden sein könne, so müssen wir eine Erörterung anstellen, bei welcher es einleuchtend wird, daß zwischen dem heutigen kurzen Titel und dem in der Folio noch ein großer Unterschied ist. Möglich und

*) Man vergleiche N. Delius, Shakspere's Werke: Einleitung zu Heinrich VIII. Note: „Wie Malone aus den Papieren Lord Harrington's, Schatzmeister Jacob I., mittheilt, wurde im J. 1613 bei Hofe aufgeführt Shakspere's König Heinrich IV. 1. Th. unter dem Namen Hotspur, König Heinrich IV. 2. Th. oder the Merry Wives of Windsor mit dem Namen Sir John Falstaff, Much ado about nothing unter dem Namen Benedik und Beatrice und Julius Cäsar hieß wahrscheinlich Caesar's Tragedy.

wahrſcheinlich iſt es ſogar, daß die Ueberſchrift The Tragedie of Julius Caesar nur eine Abkürzung des urſprünglichen Titels war. Was in Altengland bis in die Zeit Shakſpere's hinein und darüber hinaus unter dem Worte „tragedy" verſtanden wurde, habe ich im erſten Theile meiner Shakſpere-Studien p. 399 u. ff. deutlich und ausführlich genug ausgeſprochen, um der Wiederholung überhoben ſein zu können. In dem Sinne, in welchem ſchon Chaucer in ſeinen Canterbury-Tales die Bedeutung des Wortes „tragedy" auffaßt, kann aus vollem Rechte das Schickſal Julius Cäſar's mit dieſem Ausdrucke bezeichnet werden. Thatſächlich iſt dieß auch der Fall in dem bekannten Buche „The Mirrour for Magistrates". Der moraliſche Autor deſſelben, Thom. Sackville Lord Buckhurſt, bezeichnet in ſeiner Induction Cäſar ſo gut wie andere Perſonen aus der römiſchen Geſchichte als tragiſche Erſcheinungen. Auch iſt in dieſem Buche, das bekanntermaaßen urſprünglich den Titel trug: „The falles of unfortunate Princes" ein langes Gedicht über Julius Cäſar enthalten. Das kann für genügend gelten, um in den Augen der Herausgeber der Folio den im Buche ſelbſt enthaltenen Titel vollſtändig zu rechtfertigen. Der Sturz Cäſar's von der Höhe, auf welche ihn das Schickſal geſtellt hatte, bildet mit den Folgen dieſes Ereigniſſes den Hauptgegenſtand des ganzen Drama's und iſt in dem Sinne, in welchem die engliſche Welt das Wort auffaßte, eine Tragödie. Auch der Verfaſſer des Gedichtes in The Mirrour for Magistrates begnügt ſich nicht damit, Cäſar's Größe und ſeinen Fall allein zu ſchildern. Der Titel lautet „How Caius Julius Caesar, which first made this realme tributarie to the Romanes, was slaine in the Senate house about the yeare before Christ 42". Aller Wahrſcheinlichkeit nach würden wir in einer Quartausgabe, wenn eine ſolche vor dem Erſcheinen der Folio herausgekommen wäre, einen ähnlichen Rechenſchaftsbericht über den Inhalt

des Stückes zu lesen gehabt haben; nur daß auf diesem nicht der eine Theil desselben die Einleitung, sondern den Schluß gebildet haben würde. In so weit ist also Shakspere nicht einmal für denjenigen Titel verantwortlich zu machen, der diesem Drama sieben Jahre nach seinem Tode von den Herausgebern der Folio gegeben worden. Noch weniger ist dieß der Fall in Bezug auf den jetzt üblichen Namen. In dem Sinne der gegenwärtigen Kritik scheint dieser Titel in Bezug auf den Inhalt des Stückes sogar noch ungenügender als jener. Denn während die Leser und Zuschauer des 17. Jahrhunderts nach ihren damaligen Anschauungen und ästhetischen Bedürfnissen jene Aufschrift mit dem Inhalte allenfalls in Einklang bringen konnten, verlangen wir von der Persönlichkeit, deren Namen der Titel ausspricht, ein befriedigenderes dramatisches Bild, als das vorliegende Drama uns gewährt.

Allein die traditionelle Gewohnheit, auf welcher der Titel dieses Drama's beruht, hat doch vielleicht einen bestimmten Grund, und ist die allgemeine Anschauung, die ihn zur herkömmlichen Gewohnheit gemacht hat, berechtigt, so ist es vielleicht auch denkbar, daß er in Einklang steht mit der poetischen Anschauung, unter welcher der Dichter den Gegenstand bewußt oder unbewußt aufgefaßt und dargestellt hat. Nur müssen wir, um uns diese Frage zu beantworten, von jedem Motive absehen, das nach Zeit und Umständen Shakspere fern liegen mußte. Vor Allem dürfen wir nicht vergessen, daß es ihm nicht in den Sinn kommen konnte, ein Ereigniß in dem Lichte der pragmatischen römischen Geschichte aus Julius Cäsar's Zeit zu vergegenwärtigen. Dem englischen Publikum war Cäsar's Größe und sein Fall nicht unbekannt. Der Verfasser des schon gedachten Gedichtes aus dem Mirrour for Magistrates, das in seinem Alter sicher weit hinausreicht über Shakspere's Drama, beruft sich im Eingange ausdrücklich auf das Buch Boccaccio's von den berühmten Männern

und deſſen Ueberſetzung von Lydgate, um einer detaillirten Erzählung der Erlebniſſe Cäſar's überhoben zu ſein. Er mußte doch vorausſetzen, daß ſeinem Publikum dieſe Schriften nicht fremd waren. Auch auf Plutarch bezieht ſich dieſes Gedicht. Ueberdieß exiſtirten ſchon lange vor Shakſpere Dramen deſſelben Stoffes. Steevens führt aus Peck's Collection of divers curious historial pieces (append. to the Memoirs of Oliver Cromwell) ein lateiniſches Stück dieſes Inhaltes an, das um 1582 in Christchurch-College zu Oxford aufgeführt worden, und wozu Mag. Richard Eedes einen Prolog geſchrieben haben ſoll. Vielleicht bezieht ſich gerade auf dieſes Stück die bekannte Aeußerung von Polonius in Hamlet. Wahrſcheinlich exiſtirten auch noch andere ältere Stücke von dieſem Stoffe. Auch die in Henslowe's Diary unterm 22. Mai 1602 angeführte Vorſtellung eines Stückes unter dem Titel „Cäſar's Fall" beweiſt nur für die Popularität dieſes Stoffes. Es war eine gemeinſchaftliche Arbeit von Anthony Munday, Mich. Drayton, John Webſter, Middleton und Anderen, die wahrſcheinlich dazu beſtimmt war, auch auf anderen Theatern mit Shakſpere's Arbeit zu wetteifern. Zum Ueberfluſſe können wir noch des Julius Cäſar von dem Schotten Lord Sterline gedenken, eines Stückes, das um 1607 erſchienen war und Malone verleitete, es als eine Vorarbeit Shakſpere's anzuſprechen.

Unter dieſen Umſtänden allgemeiner Popularität hatte Shakſpere bei der Vergegenwärtigung der Perſon Julius Cäſar's eben ſo wie bei der Bearbeitung des ganzen Stoffes nur einer traditionellen Anſchauungsweiſe zu folgen. Auch ſeine Anlehnung an Plutarch konnte ihn auf dieſem Standpunkte nicht beirren. Wie wenig er in der Allgemeinheit davon abgehen konnte und wie unzutreffend in Folge deſſen unſer Urtheil wird, wenn wir nicht dieſen Standpunkt ſtreng behaupten, geht ſelbſt aus der Einrichtung der damaligen

Theater im Vergleiche mit den unserigen hervor. Der Abdruck dieses und fast aller Dramen in der ersten Folio, der doch wahrscheinlich einem Bühnenmanuscripte entnommen ist, enthält nicht eine einzige Bühnenweisung hinsichtlich des Ortes, wo die Handlung vorgeht. Halten Sie es nicht für gleichgültig, daß in unseren heutigen Dramen die Oertlichkeiten der Handlung mit Gewissenhaftigkeit angegeben und auf der Bühne oft mit übelangebrachter Genauigkeit dargestellt werden. Durch diesen Umstand allein werden Gedanken und kritische Ansprüche erweckt, von denen Shakspere und sein Publikum keine Ahnung haben konnten. Mag immerhin bei verschiedenen Scenen ein Täfelchen mit dem Namen der Oertlichkeit aufgehangen, mag vielleicht bei der Ermordungsscene eine papperne Nachbildung der Bildsäule des Pompejus aufgestellt gewesen sein, dadurch wurde nicht, wie bei unseren künstlerischen Veranstaltungen, die Phantasie und das Urtheil der Zuschauer aufgefordert, sich in eine völlig fremdländische Atmosphäre oder in eine weit hinter ihnen liegende Vergangenheit zu versetzen. Sie weinten, lachten, trauerten oder zürnten eben nur mit Menschen, von denen sie im Vollgefühle ihrer eigenen Lebensfrische und Lebensfülle, unerachtet der fremdländischen Namen, voraussetzten, daß deren Empfindungen und Leidenschaften, deren Denken und Fühlen mit dem ihrigen genau übereinstimmte.

Allerdings stand Shakspere's Ingenium hoch erhaben über seiner Zeit. Es konnte ihm daher nicht, wie vielen anderen seiner Zeitgenossen, genügen, in der Tragödie nur die Launen des Schicksals bei dem Sturze einer erhabenen Größe von ihrer Höhe darzustellen. Er selbst hat es erst der modernen Welt und allen kommenden Geschlechtern gelehrt, in den tragischen Erscheinungen der Geschichte und des allgemeinen Lebens das Zusammenwirken von Wünschen, Leidenschaften und Handlungen mit äußeren Umständen als Be-

dingung des Schickſales anzuſchauen; mit anderen Worten, von ihm wiſſen wir erſt recht, daß auch in der modernen chriſtlichen Welt es kein anderes tragiſches Schickſal giebt, als ein ſolches, an dem ſich der Conflict der menſchlichen Hinfälligkeit mit den ewigen Bedingungen der Welt und ihres Lebens manifeſtirt. Und eben in dem zur Gewohnheit gewordenen Gefühle, nur Erſcheinungen, welche dieſen Bedingungen entſprechen, in ſeinen Dramen wiederzufinden, kann die Kritik Anſtoß nehmen an der nur paſſiven Erſcheinung Julius Cäſar's in dem Stücke ſeines Namens. Aber es iſt dennoch ein Mißverſtändniß, das daraus entſteht, daß man dem Dichter eine Verpflichtung zuſchiebt, welche er weder nach den Bedürfniſſen ſeiner Zeit, noch nach den Bedürfniſſen ſeines Ingeniums haben konnte. Lag ihm, wie ich nicht bezweifle, kein anderes Bedürfniß vor, als diejenige Erſcheinung aus dem menſchlichen Leben, welche ſich ihm aus Plutarch's Berichten zur dramatiſchen Darſtellung aufgedrängt hatte, mit allen zur Bedingung des Schickſals der betreffenden Individuen gehörigen Empfindungen und Leidenſchaften auf die Bühne zu bringen, dann hat er auch ſein Ziel mit der größten Meiſterſchaft erreicht; und ich ſehe nirgends die Berechtigung, ihn zu meiſtern oder ihm Gedanken und Abſichten unterzulegen, die uns auf einem von dem ſeinigen weit abliegenden Standpunkte faſt unwillkürlich in den Sinn kommen.

Man hat geſagt, Shakſpere laſſe ſeinen Julius Cäſar von Anfang an mit einer Lächerlichkeit auftreten. Als ſolche wird das Verlangen Cäſar's bezeichnet, daß Antonius bei dem Wettlaufe am Lupercalienfeſte Calpurnia berühren ſolle, um ſie fruchtbar zu machen. Auch andere anecdotäre Einzelheiten ſind demſelben Vorwurf ausgeſetzt geweſen. Den prahleriſch hochfahrenden Ton in Cäſar's Reden, ſeinen Aberglauben und manches Andere hat man für unangemeſſen gehalten, weil das Alles nicht der poetiſchen Schilderung einer welt-

historischen Größe entspreche. Daß er gerade in allen diesen Einzelheiten Plutarch gefolgt sei, ist zwar Niemand entgangen, aber man hat darin eine zu sclavische Anlehnung und eine zu geringe poetische Selbständigkeit rügen wollen. Das Hauptsächlichste wird dabei von der Mehrheit der Kritiker übersehen. War auch Shakspere über den allgemeinen Durchschnitt der Geschichtskenntniß und Anschauung seiner Zeit erhaben, so ist es doch überaus unbillig, von ihm historische Gemälde aus der Römerzeit zu verlangen, wie wir sie allenfalls von einem großen Dichter unserer, fast um drei Jahrhunderte vorgeschrittenen Zeit fordern dürften. Er that Alles, was er unter den obwaltenden Umständen vermochte, um durch solche immerhin anecdotäre Einzelheiten dem traditionellen Bilde Julius Cäsar's eine individuelle Gestalt zu verleihen. Wie können wir ihm daraus einen Vorwurf machen wollen, daß aller Wahrscheinlichkeit nach Goethe oder Schiller sich in dieser Hinsicht anderer Mittel bedient haben würden? Ja es ist fast komisch, von derselben Seite, von welcher die historische Wahrheit der Römerdramen als ein Verdienst des Dichters gerühmt wird, Vorwürfe gegen ihn zu hören wegen Einzelheiten, wo er wirklich nach historischer Wahrheit strebte, nur deshalb, weil er Mittel dazu gebrauchte, die wir heute nicht mehr billigen.

Dazu kommt ferner, daß Shakspere auf dem Boden der einzigen geschichtlichen Quelle, welche ihm zu Gebote stand, kaum im Stande war, sich in seiner Phantasie eine andere Erscheinung zur dramatischen Ausführung zu bilden, als er uns thatsächlich versinnlicht hat. Ich habe schon oben vorübergehend davon gesprochen, daß bei Plutarch's Berichten der biographische Character durchaus vorherrsche und daher die welthistorische Bedeutung oft zu sehr in den Hintergrund tritt. Hier muß ich mich auf sein eigenes Bekenntniß in dieser Hinsicht berufen. Im Begriffe, das Leben des Königs Alexander

und des Cäsar in einem Buche zusammenzustellen, beginnt er mit der Entschuldigung, daß er nicht alle die berühmten Begebenheiten (welche Alexander und Cäsar betreffen) genau und umständlich erzähle, sondern die mehresten nur kurz berühre. „Denn", so fährt er wörtlich fort, „ich schreibe Leben, aber keine Geschichte; und in den glänzendsten Thaten liegt nicht allemal eine Anzeige von Tugend oder Laster, im Gegentheil verräth oft eine unbedeutende Handlung, eine Rede oder ein Scherz den Character der Menschen viel deutlicher, als die blutigsten Gefechte, als die größten Schlachten und Belagerungen." Ich weiß nicht, ob Shakspere diese Stelle in der Uebersetzung des Plutarch von North gelesen hat. Es bedarf aber auch dessen nicht, um ihn wegen der Benutzung anecdotärer Einzelheiten zur Individualisirung seiner dramatischen Gestalten in diesem Drama zu entschuldigen. Die Lebensbeschreibung des Julius Cäsar von Plutarch reicht dazu schon hin. Sie wird von Anderen, deren Urtheil hier mehr als das meinige gelten kann, als eine der schwächeren Arbeiten Plutarch's bezeichnet. Das ist nicht meine Sache, aber ich glaube, sie bildet in mancher Hinsicht den Gegensatz gegen die Lebensbeschreibung des Brutus. Julius Cäsar ist meines Erachtens nicht seines großen welthistorischen Characters würdig genug geschildert. Wenn auch seine politische Größe nicht unbedingt verkannt wird, so springt doch der ehrgeizige Usurpator mehr in die Augen, als die Erhabenheit Cäsar's über seine ganze Zeit. Mir scheint, es hat dem Verfasser bei dieser Arbeit die Liebe zum Gegenstande gefehlt. Bei Brutus ist das Gegentheil der Fall. Nicht genug, daß Plutarch in dieser Biographie manchen Vorwurf, der auf Brutus gleich vielen anderen seiner Zeitgenossen haftete, mit Stillschweigen übergeht und nur das Versprechen an seine Soldaten, ihnen, wenn sie in der Schlacht von Philippi sich tapfer hielten, die Städte Thessalonike und Lakedämon zur Plünderung und zur

Beute zu überlassen, als den einzigen Vorwurf hervorhebt, gegen den man ihn auf keine Weise rechtfertigen könne. Er widmet überhaupt der ausführlichen Characterzeichnung Brutus' eine große Sorgfalt und stellt seine Jugend, Liebenswürdigkeit und Milde mit augenscheinlicher Vorliebe in das hellste Licht. Dieß Alles könnte schon genügen, um Shakspere wegen der Bevorzugung Brutus' vor Cäsar vollständig zu rechtfertigen. Je mehr er diesen wie jenen ganz im Sinne Plutarch's darstellte, desto mehr mußte — selbst wenn es seiner Absicht nicht entsprochen hätte — das Gewicht der Wirkung auf das Gemüth des Beschauers und Lesers von Cäsar auf Brutus übertragen werden. Auch führt das Gemüth bei den meisten Urtheilen über dieses Drama nur deshalb die vorherrschende Stimme, weil es von dem Bilde des Brutus widerstandslos ergriffen, gegenüber von Cäsar aber kalt gelassen wird.

Doch gerade, indem wir die Anlehnung Shakspere's an seine Quelle verfolgen, begegnen wir einem Momente, der es möglich macht, den herkömmlichen Titel „Julius Cäsar", selbst im Sinne des Dichters, für angemessen oder wenigstens die herkömmliche Gewohnheit desselben für gerechtfertigt zu halten. Und hier schließe ich mich vorzugsweise der Ansicht des Schulprogrammes von Prof. Schöne an. Immer aber muß ich ausdrücklich bemerken, daß ich keine Behauptung darüber aufzustellen wage, was Shakspere gewollt, sondern nur nachzuweisen versuche, was er erreicht hat.

Im letzten Paragraphen der Lebensbeschreibung von Julius Cäsar sagt Plutarch ausdrücklich, er sei gestorben, „nachdem er den Pompejus nicht viel länger als vier Jahre überlebt, und von der Herrschaft und höchsten Gewalt, die er sein ganzes Leben hindurch ꝛc. verfolgte und endlich ꝛc. erlangte, weiter nichts als den bloßen Namen, als einen von den Bürgern ihm sehr beneideten Ruhm genossen hatte." Also

an die welthiſtoriſche Bedeutung Julius Cäſar's, an ſeine epochemachende Erſcheinung, ſowie daran, daß er mit Recht als der Begründer des Cäſarenthumes in Rom angeſehen werden und daß dieſes auch mit ſeinem Tode nicht fallen konnte, ſcheint Plutarch, mindeſtens an dieſer Stelle, nicht gedacht zu haben. Dagegen fährt er fort: „Jedoch ſein großer Schutzgeiſt, der ihn im Leben geleitete, folgte ihm auch nach ſeinem Tode als Rächer des Mordes, und ſpürte in allen Ländern und Meeren die Mörder auf, bis keiner derſelben mehr übrig war ꝛc.“ Und nun folgt die Erzählung von den Vorbedeutungen, ſowie namentlich von den Geiſtererſcheinungen, welche Caſſius' und Brutus' verhängnißvollem Ende bei Philippi vorausgegangen waren. Hier lag Shakſpere augenfällig der Stoff einer großen Tragödie vor, die aber nicht einen abſolut politiſchen Character hatte, ſondern deren eigentlicher Kern das perſönliche Schickſal Cäſar's und derjenigen war, die vorzugsweiſe die Anſtifter ſeiner Ermordung geweſen waren. Ob Shakſpere den Stoff wirklich ſo aufgefaßt habe, das kann Niemand ſagen. Das aber iſt unbezweifelt, daß das Drama den Eindruck dieſer Auffaſſung macht und daß es daher auch unter dem durch das Herkommen ihm gegebenen Namen in ſeinem Ganzen als ein Meiſterwerk zu betrachten iſt, ohne daß darüber geſtritten zu werden braucht, ob Cäſar oder Brutus die Hauptperſonen ſind.

Der von Plutarch hervorgehobene Name des Herrſchers mit der höchſten Gewalt und der von den Bürgern beneidete Ruhm Cäſar's iſt, trotz der knappen Darſtellung in den beengenden Schranken der Bühne, vollſtändig hervorgehoben und erſchöpfend geſchildert. Selbſt der Ueberwindung des Pompejus, die Plutarch in dem zuoberſt angezogenen Satze erwähnt, iſt von Shakſpere gedacht. Daß der Schmuck der Siegeszeichen, welchen Flavius und Marullus an dem Lupercalienfeſte deſſelben Jahres, wo Cäſar ermordet wurde, von

den Bildsäulen wegräumten, nicht auf den Sieg über Cnejus Pompejus bei Pharsalus, sondern auf den über dessen Söhne bei Munda Bezug hatte, ist gleichgültig. Nur das Zusammentreffen mit dem Abschlusse der Biographie Cäsar's im Plutarch kann von Bedeutung sein. Jedenfalls entspricht dieser Eingang dem von den Bürgern beneideten Ruhme Cäsar's. Auch die bald darauf folgenden Reden des Cassius, so wie vieles Andere gehören dahin. Um ferner Cäsar als den unumschränkten Herrscher zu bezeichnen, ist Alles geschehen. Die Musik muß schweigen, wenn er spricht. Daß ihm am 15. Febr. des Jahres 710 n. E. R. von Antonius eine Krone angeboten wurde, ist geschichtlich und wird von Plutarch berichtet. Besonders bezeichnend ist in dieser Hinsicht im II. Acte die Versammlung vieler Senatoren in Cäsar's Hause vor seinem Aufbruche nach der Senatssitzung und namentlich seine Haltung in dieser vor der Ermordung. Um uns das Bild eines königlichen Herrn in der Mitte seines Hofes zu versinnlichen, fehlt nichts als die Leibwache, von der Shakspere aus Plutarch wissen konnte, daß sie von Cäsar abgelehnt worden. Der Eindruck, den unsere Augen empfangen, ist stärker als die Wirkung der als prunkend und prahlend getadelten Reden Cäsar's. Ueberdieß sind die meisten derselben Plutarch wörtlich entnommen. Dahin gehören Cäsar's Worte über Cassius. Was Cäsar über die Todesfurcht sagt, findet sich im Plutarch, wenn gleich an einer anderen Stelle, fast wörtlich. Auch in diesen Beziehungen ist der Eindruck, den wir von solchen Einzelheiten empfangen, nicht maaßgebend. Vieles, was uns abgetreten oder unangemessen scheint, konnte vor fast 300 Jahren für neu und zweckentsprechend gelten. Einzelstehende Gelehrte, wie z. B. Ben Jonson, konnte Shakspere unmöglich berücksichtigen.

Viel wichtiger als das Alles ist die von Plutarch schon aufgestellte Meinung von einem Schutzgeist, der Cäsar in

seinem Leben begleitet habe und ihm auch nach seinem Tode als Rächer des Mordes gefolgt sei. Shakspere's Gemüth war vorzugsweise empfänglich für die poetische Anschauung des Zusammenhanges menschlicher Schicksale mit geheimnißvollen übersinnlichen Mächten. Doch überall, wo er dieselbe benutzte, bleibt dennoch seine feste Ueberzeugung von der Selbstbestimmung des Menschen unangefochten. Nirgends liegt in außerordentlichen Naturereignissen, in Geistererscheinungen, Ahnungen oder dergleichen die Andeutung eines fatalistisch vorausbestimmten Schicksals. So ist es auch hier. Keine von den Vorbedeutungen, welche Julius Cäsar's Tod vorauszuverkünden schienen, ist von Shakspere erfunden. Doch indem er sie dem Plutarch nachschrieb, benutzte er sie in poetischer Weise so, daß sie ihm entweder zur Klarlegung von Cäsar's hochmüthiger Verblendung oder als mittelbare Motive zur Handlungsweise anderer Personen dienten. Dabei erscheint fast nichts unnatürlich. Die einzigen Ausnahmen finden sich im Grunde nur in dem Opferthiere ohne Herz und allenfalls in der Nachteule, die bei hellem Tage auf dem Forum gesessen haben soll. In den Träumen Calpurnia's, in den unberücksichtigten Wahrsagungen, in dem heftigen Frühjahrsgewitter mit dem St. Elmsfeuer, wodurch Casca in der Nacht vor den Idus des März aufgeregt wird, liegt nichts Unglaubliches. Die Spannung, welche durch das Alles und bis zum letzten Augenblicke durch die geheimnißvollen Worte des Popilius Lena erregt wird, erinnert uns unwillkürlich an die Größe der bedrohten Persönlichkeit und zugleich an den Schutzgeist, der sie begleitet. Man kann zugeben, daß des Antonius' Reden bei Cäsar's Leiche der Erhabenheit der eben gefallenen politischen Größe nicht genügend entsprechen. Wie sehr es aber dem Dichter auf das folgenreiche Verhängniß der ruhmreichen Persönlichkeit ankam, wird sofort wieder klar aus Antonius' Worten (Act III. Sc. 1):

„Und Cäsar's Geist, nach Rache jagend, wird,
Zur Seit' ihm Ate, heiß der Höll' entstiegen,
In diesen Grenzen mit des Herrschers Ton
Mord rufen, und des Krieges Hund' entfesseln, ꝛc. ꝛc.

Man wird dadurch unwillkürlich an die Worte des Plutarch erinnert. So entspricht auch die Erscheinung des Geistes und das Gespräch zwischen ihr und Brutus im Zelte bei Sardes wörtlich dem Berichte Plutarch's; nur daß schon in der Folio, also wahrscheinlich von Shakspere selbst, die Erscheinung ausdrücklich als Cäsar's Geist bezeichnet ist, wogegen Plutarch nur von einem Gespenste spricht, das dem Brutus erschienen sei und beweise, daß Cäsar's Ermordung den Göttern mißfällig war.

Von dem angegebenen Standpunkte aus muß natürlich der Stoff bis zu Cäsar's Tode nur zur Hälfte ausgearbeitet erscheinen. Handelt es sich darum, mit Cäsar's Persönlichkeit auch die Gewalt des Schutzgeistes zu versinnlichen, der ihn im Leben geleitete und auch im Tode als Rächer des Mordes ihm folgte, so mußte auch das Object, an welchem diese Rache zu nehmen war, genügend vergegenwärtigt werden. Die genaue Ausführung der Motive zur Handlungsweise derjenigen, welche den Mord begangen hatten, sowie des Zusammenhanges ihres endlichen Schicksales mit ihrer That wird also der Gegenstand eines unabweislichen Bedürfnisses sein. Immer aber mußte dabei das persönliche Interesse das politische überwiegen. Wir dürfen dieß als der bewußten oder unbewußten Intention des Dichters entsprechend voraussetzen. Im entgegengesetzten Falle würde er die wichtigsten Ereignisse, welche zwischen dem Tode Cäsar's und der Kriegsbereitschaft des Brutus und Cassius in Asien liegen, nicht übergangen haben. Die Mißhelligkeiten und der Krieg zwischen Antonius und Octavius waren ihm nicht fremd. In Antonius und Cleo-

patra wird die Lage des Ersteren nach der Niederlage bei Mutina fast mit den Worten Plutarch's erwähnt. Dagegen war es völlig genügend, wenn der Zusammenhang der Herstellung des Triumvirats unter Octavius, Antonius und Lepidus mit der Genugthuung, welche der Schutzgeist Cäsar's forderte, vor den Augen des Beschauers klar gelegt wurde. Ob die betreffende Scene in Rom oder, wie es die Geschichte meldet, in der Nähe von Bologna auf einer Insel des Reno spielte, war gleichgültig. Vielleicht könnten wir auch den Tod Cicero's in Folge der grausamen Proscription missen. Sicher ist für uns die Verwechselung des Poeten Cinna mit dem Verschworenen gleiches Namens von untergeordnetem Interesse. Die dramatische Darstellung dieses anecdotären Details mag Shakspere Behufs der lebhafteren Versinnlichung der Situation nach gewohnter Weise Bedürfniß gewesen sein. In so fern können wir ihm hier etwas nachsehen, was wir bei einem Dramatiker unserer Tage tadeln würden. Im Uebrigen aber ist kaum etwas überflüssig oder zu vermissen, was zur Ausführung des Stoffes erforderlich war. Also auch die Architectonik des Stückes verdient von dem bezeichneten Standpunkte aus Anerkennung.

Eine unbedingte Nothwendigkeit war es aber, diejenigen Personen, welche bei der verhängnißvollen That vorzugsweise betheiligt und daher als Objecte der Rache des Schutzgeistes Cäsar's aus dem Zustande der Activität in den der tragisch leidenden übergehen mußten, im hellsten und gewinnendsten Lichte darzustellen. Keine der unabweisbarsten Forderungen der Tragödie im erhabensten Sinne des Wortes konnte auf einem anderen Wege befriedigt werden; und ich wüßte nicht, daß Shakspere in irgend einem anderen Stücke diesen Ansprüchen mit tiefsinniger-poetischer Intuition erschöpfender genügt hätte. Doch konnte es ihm auch bei der Individualität von Brutus und Cassius weit weniger um ihre politischen

Gesinnungen als um ihre rein menschlichen und persönlichen Empfindungen zu thun sein.

An der Gestalt des Cassius wird kaum in gleicher Weise, wie bei Brutus, Anlaß zur entgegengesetzten Meinung zu finden sein. Sein Gespräch mit diesem (Act I. Sc. 2) ist in Dodd's Beauties of Shakspere, die schon vor mehr als hundert Jahren Goethe mit dem Dichter befreundeten, ehe er ihn noch ganz kannte, als ausnehmend schön hervorgehoben. Die Stelle ist daher allseitig bekannt genug und es bedarf nur einer Erinnerung an dieselbe, um auf den Ausdruck von Cassius' Character hinzuweisen. Der kräftige Mann, der schon in Asien und Spanien ausgezeichnete Kriegsdienste geleistet hatte, spiegelt sich mit seiner Selbständigkeit vollständig ab in dem drückenden Gefühle, einem seines Gleichen von schwächeren körperlichen Kräften sich unterordnen zu müssen. Abgesehen von dem wunderschönen Colorit ist diese Stelle in doppelter Hinsicht wichtig. Wir können daraus abnehmen, daß der Dichter von Julius Cäsar und seiner geistigen Größe ein vollkommneres Bild in seiner Phantasie tragen mochte, als ihm die Schranken des Drama's in der Gestalt desselben auszumalen gestatteten. Mit dem Eindrucke von Cassius' männlichem Stolze, der sich mit Widerstreben unter Cäsar beugte und doch, unerachtet seiner Befähigung zu einem politischen Parteihaupte, bereit ist, sich Brutus unterzuordnen, wächst vor unserem geistigen Auge die Theilnahme für diesen. Cassius ist umsichtiger in politischer Hinsicht als Brutus. Aber er steht ihm nach in Bezug auf seine Gesinnung, die mit vorherrschender Leidenschaft auf persönlicher Kränkung und Abneigung beruht. Von vorzüglicher Feinheit ist der Moment kurz vor der That, wo der leidenschaftliche Mann, weil er fürchtet, das Unternehmen sei durch Popilius Lena verrathen, bereit ist, sich selbst den Tod zu geben. Die höchste Bewunderung verdient indessen die Scene des IV. Actes, wo

ſich ſein Trotz vor dem Zorne Brutus' beugt. Ich kenne Weniges in Shakſpere's Dichtungen, was ich über dieſe eine Scene ſtellen möchte. Unter dem Einfluſſe zerſtreuter Einzelheiten in Plutarch frei aus der Imagination des Dichters herausgeboren, iſt in ihr mit dem bewunderungswürdigſten poetiſchen Inſtinct der Schlüſſel niedergelegt zum Verſtändniſſe von dem Character des Caſſius ſowohl als Brutus und von der endlichen Kataſtrophe. Wie die liebenswürdige Größe dieſes im Beginne des Stückes dadurch unſerer Imagination nahe tritt, daß der leidenſchaftlich herbe Caſſius ihm ſich unterordnet, ſo gewinnt hier dieſer ſelbſt unſere Theilnahme, indem ſich vor unſeren Augen ſein Gemüth in tief rührender Weiſe öffnet. Im innigen Zuſammenhange damit ſchlägt die Ahnung von dem Herannahen ſeines Verhängniſſes vor der Schlacht an unſer Herz, und indem wir dieſes ſich erfüllen und daſſelbe Schwert, das Cäſar zu Tode getroffen hatte, ihn durchbohren ſehen, weil er ſeinen Freund durch eigenes Verſchulden für verloren hält, trauert unſer Gemüth um den tragiſchen Fall einer ſittlichen Größe, deren Kataſtrophe leidenſchaftliche Verirrung und ein gewaltiges Schickſal zu gleichen Theilen nothwendig machten.

Ob Brutus größer ſei als Caſſius, könnte in Frage geſtellt werden. Doch wird ihm Niemand den Vorrang an Liebenswürdigkeit ſtreitig machen. Darum eben, weil alle Motive ſeines Handelns auf Eigenſchaften beruhen, die wir lieben müſſen, ſteht ſein Bild in unſerer Imagination auf einer höheren Stufe. Meines Erachtens gehört dieſe poetiſche Schöpfung Shakſpere's deshalb zu den außerordentlichſten Erzeugniſſen ſeines Ingeniums, weil es ihm gelungen iſt, mit den ſcheinbar einfachſten Mitteln die entſchiedenſten Gegenſätze in einer Individualität zu vereinigen und auf ſo vollendete Weiſe untereinander auszugleichen, daß wir kaum im Stande ſind, uns Rechenſchaft darüber zu geben, ob wir

dieſe Perſönlichkeit wegen der unſer Gemüth umſtrickenden Eigenſchaften mehr lieben, oder wegen des Heroismus ihrer Handlungsweiſe mehr bewundern ſollen. Die Leidenſchaft liegt bei Brutus weit weniger auf der Oberfläche ſeines Weſens, als bei Caſſius. Wir haben ſogar faſt alle Urſache zu glauben, dieſe Richtung ſei ſeinem Gemüthe erſt durch die Leidenſchaft von dieſem gegeben worden. Der Dichter ging hier ausnahmsweiſe von ſeiner Quelle ab. Denn nach Plutarch ſtanden Caſſius und Brutus nicht ſo ſehr als vertraute Freunde neben einander, als es nach der 2. Scene des I. Actes ſcheint. Sie hatten ſich als Nebenbuhler um eine einflußreiche Stelle gegenübergeſtanden und Caſſius war der Zurückgeſetzte. Doch die Feinheit des Dichters verräth ſeine tiefſten Intentionen nicht genug, um uns die erſchöpfende Beantwortung der Frage zu gönnen, ob der leidenſchaftliche Wunſch, ſich und ſein Vaterland von dem tyranniſchen Drucke zu befreien, ſchon längſt in der innerſten Tiefe von Brutus' Herzen geglüht und nur des letzten Hauches bedurft hat, um zur lohen Flamme zu werden, oder ob erſt durch Caſſius' Reden dieſes Bedürfniß vor ſein Bewußtſein getreten iſt? Darüber bleibt uns hingegen kein Zweifel, daß die Leidenſchaft, welche Brutus, den ſtoiſchen Anhänger an Plato's Philoſophie, zu dem Vorſatze führte, den Freund dem Gemeinwohle aufzuopfern, weil deſſen unumſchränkte Gewalt mit ſeinem Bilde von der Größe und Freiheit Rom's unvereinbar war, eine weit größere Macht haben mußte, als die des Caſſius. Und doch thut der Dichter nur wenig, um unſer Gemüth durch den Zauber der poetiſchen Rede für dieſe Anſchauung zu gewinnen. Nach der Gewohnheit des Stoikers ſind die Reden Brutus' kurz und abgebrochen, nur durch unſere Phantaſie iſt der Zuſammenhang herzuſtellen. Aber er gebraucht die wirkſamſten Mittel, um ſich unſerer Theilnahme zu bemächtigen. Brutus iſt ſchon als Träger ſeines Namens der Gegenſtand

der Sehnsucht für diejenigen, die zur Erfüllung ihrer Wünsche eines Genossen bedürfen; seine allseitig verehrte Tugend ist der Gegenstand der Verehrung und Bewunderung für diejenigen, die danach aussehen, daß ihrem Unternehmen der Stempel der Ehre aufgedrückt werde, und endlich Brutus ist der Gegenstand der Liebe nicht des Cassius und Ligarius allein, sondern auch seiner Gattin Portia, einer Frau, die uns schon durch ihren Namen Erinnerungen der Ehrfurcht erweckt, aber auch zugleich mit den erhabensten Eigenschaften ausgestattet ist. Auf diese Weise mit den stärksten Banden in Bewunderung und Liebe für Brutus befangen, fehlt uns nur noch die Antwort auf die Frage, ob unsere Theilnahme in vorherrschender Weise durch das mustergültige Bild eines antiken Republikaners bedingt wird? Ich vermuthe, von Manchem wird diese Frage bejahend beantwortet werden. Doch bedarf sie einer näheren Erörterung.

Ich muß hier zunächst der überaus sinnreichen Bemerkungen Gervinus' gedenken, der zwischen Brutus und Hamlet eine Vergleichung anstellt. Es ist überhaupt nicht abzuweisen, daß sich in beiden großen Tragödien Anhaltepunkte finden, um zu vermuthen, Shakspere habe beide Conceptionen zu gleicher Zeit in seinem Inneren getragen und in kurzen Zwischenräumen nach einander ausgeboren. Die früher schon gedachte Zeitbestimmung für die eine wie die andere Schöpfung tritt dieser Vermuthung nicht hindernd entgegen, und ob diese oder jene die ältere oder jüngere sei, ist gleichgültig. Doch die hauptsächliche Aehnlichkeit zwischen Brutus und Hamlet liegt in der Beiden gemeinsamen Neigung, alle Gegenstände und Fragen des Lebens mehr von der ideellen als von der practischen Seite aufzufassen. Die Tiefe des Gemüthes, aus der diese ideologische Richtung hervorgeht, übt überall einen eigenen Zauber der Anziehungskraft auf uns aus. So fühlen und leiden wir denn auch mit Brutus in ähnlicher Weise,

wie mit Hamlet, wiewohl die aus ihrem Naturell heraus-gebildete Gesinnung und Handlungsweise in völlig entgegen-gesetzter Richtung aus einander gehen. Indem Brutus die Fülle seiner tiefen Empfindungen und Gedanken durch die Energie des Willens eben so in knappe Worte, wie zu einem unerschütterlich festen Vorsatze zusammenpreßt, konnte er sich selbst nicht in gleicher Weise verlieren wie Hamlet, der bei einem ähnlichen Reichthume des Denkens und Fühlens in willenloser Unentschlossenheit zu sinnreichen und tiefsinnigen Reden stets bereit, doch nie im Stande ist, einen energischen Vorsatz zu fassen. Wunderbar hat Shakspere's Ingenium an der Hand der Natur gearbeitet, indem er in dem Wesen des Brutus, das überall mit sich selbst einig ist, eine immer mehr gesteigerte Milde und Liebenswürdigkeit, eine entschiedene Abneigung gegen Bitterkeit und Grausamkeit ausmalt, wo-gegen sich Hamlet bei ganz ähnlichen Naturanlagen im Wider-streit mit sich selbst in fanatische Bitterkeit und Schärfe, ja sogar in Grausamkeit verirrt. Trotz dieser scharfen Wider-sprüche der einen Individualität gegenüber der anderen ist dennoch die innerste Quelle des tragischen Verhängnisses für Beide ein und dieselbe. Hätte Brutus den sich ihm auf-drängenden Entschluß, das Vaterland von der Tyrannei zu befreien, nicht blos von der ideellen Seite angesehen, so mußte ihm der gleichzeitige Tod des Antonius, wahrscheinlich auch des Octavius, als unbedingte Nothwendigkeit erscheinen. Daß dieses Uebersehen sich eben so bitter an ihm rächte, wie die Ueberlassung von Cäsar's Bestattung an Antonius, konnte Shakspere schon aus Plutarch gelernt haben. Doch das Werk seines Genius allein sind die Reden und ist das Benehmen des Brutus' unmittelbar nach dem Morde, ferner seine Rede auf dem Forum, dann auch die Energie der sittlichen Ent-rüstung über Cassius' unwürdige Handlungsweise. Von der tiefsinnigsten tragischen Bedeutung ist das Hervorbrechen seiner

Leidenschaft in dieser Scene, wo er noch kaum den ungeheuren Schmerz über Portia's Tod mit heroischer Gewalt niedergekämpft hatte. Endlich ist der bewunderungswürdigen Objectivität des Dichters zu gedenken. Nirgends eine positive Andeutung über das Ungeheuere des Verbrechens, das von den Verschworenen und vor Allen von Brutus beschlossen und ausgeführt wird, und doch fehlt es nicht an einer Erinnerung nach dieser Seite hin. Die wenigen Worte Brutus' (Act II. Sc. 1. V. 77—81)*) über die Abscheulichkeit einer solchen Verschwörung genügen vollständig diesem Zwecke. Ob aber Brutus nach dieser einen Anwandelung einer sittlichen Anschauung seines Verbrechens jede, auch die leiseste Regung des Gewissens mit der Energie eines republikanischen Heroismus abgewiesen habe? Diese Frage wird fast bejahend entschieden, wenn wir nur auf die feste Sicherheit blicken, mit welcher Brutus bei jeder Erinnerung an die That das Bewußtsein ausspricht, recht gethan zu haben. Aber wir dürfen irre werden an dieser Entscheidung, wenn wir den Eindruck der letzten Scene des vierten Aufzuges mit voller Unbefangenheit auf uns wirken lassen. Sollte es nur Zufall oder sollte es nicht vielmehr das Werk der größten Erhabenheit eines poetischen Genius sein, daß in dieser Scene, nachdem sich

---

*) O conspiracy!
Shamst thou to show thy dangerous brow by night,
When evils are most free? O then by day
Where will thou find a cavern dark enough
To mask thy monstrous visage.

O Verschwörung!
Du schämst dich die verdächt'ge Stirn bei Nacht
Zu zeigen, wenn das Bös' am freiesten ist?
O denn bei Tag, wo willst du eine Höhle
Entdecken, dunkel gnug es zu verlarven,
Dein schnödes Antlitz.

Cassius von Brutus getrennt hat und die sanfte Stille der Nacht sich niedersenkt, sich die ganze Fülle des Gemüthes in der hinreißenden Liebenswürdigkeit des Brutus vor uns entfaltet, und gerade in den Momenten dieser Erregung Cäsar's Schatten vor seine Augen tritt und „starren macht sein Blut, das Haar ihm sträubt". Ich glaube im Sinne des Dichters nicht positiv behaupten zu dürfen, er habe uns Brutus auch im Gewissen tief berührt darstellen wollen. Selbst dessen Worte (Act V. Sc. 3. V. 94—96):

> O Julius Cäsar! du bist mächtig noch.
> Dein Geist geht um: er ist's, der unsre Schwerter
> In unser eignes Eingeweide kehrt.

oder die letzte Rede desselben (Act V. Sc. 5. V. 50 u. 51):

> „— Besänft'ge, Cäsar, dich!
> Nicht halb so gern bracht' ich dich um als mich."

mag ich nicht anziehen, um den Schleier zu lüften, in welchen der Dichter mit bewunderungswürdig poetischer Bescheidenheit sein Endurtheil über Brutus' sittlichen Standpunkt eingehüllt hat. Ich erkenne darin das poetische Zartgefühl, mit welchem er sich überall der positiven und vor Allem der lehrhaften Hinweisung auf die Schuld seiner tragischen Gestalten enthält und, indem er nur die verhängnißvolle Nothwendigkeit ihres Schicksals nach inneren und äußerlichen Bedingungen auf unser Gemüth wirken läßt, unserem Gefühle das Urtheil über die tragische Verschuldung derselben überläßt. Das aber glaube ich behaupten zu dürfen, daß es seiner Anschauung zunächst stand, das volle Gewicht der tiefsinnig-tragischen Bedeutung des Ereignisses und namentlich der Handlungs- und Gesinnungsweise Brutus' nicht in den politischen Sinn des Ganzen und daher auch nicht in den republikanischen Character, sondern in das reinmenschliche Sein und Fühlen des Letzteren niederzulegen.

Sollte es indeſſen noch einer Unterſtützung oder Beſtätigung dieſer Aufſtellung bedürfen, ſo iſt ſie in den Schlußworten des Antonius zu ſuchen. Die genauere Betrachtung dieſer ſowie der Geſtalt des Octavius wird im nächſten Abſchnitte einen geeigneteren Platz finden, wiewohl auch in dieſem Stücke beide mit ſeltener Meiſterſchaft ausgeführt ſind. Namentlich iſt die Rede des Antonius an der Leiche Cäſar's als ein Kunſtwerk zu bewundern. Auch in Octavius hat der Dichter den Gegenſatz ſeines Weſens gegen diejenige Atmoſphäre der Geſinnungen und Empfindungen, welche die ganze Situation beherrſchen, mit wenigen muſterhaften Strichen angedeutet. Indeſſen dient doch der Gegenſatz dieſer Geſtalten im Weſentlichen nur zur Unterlage und zur Motivirung der Hauptbegebenheiten und Hauptperſonen. Die faſt vorwurfsvolle und mindeſtens zweideutige Rolle, welche Antonius ſpielt, kann daher nicht von weſentlichem Belang genug ſein, um einer ausführlicheren Betrachtung zu bedürfen. Es kann ſelbſt fraglich ſcheinen, ob die Färbung, welche dieſem Characterbilde zugetheilt iſt, demjenigen genügend entſpricht, unter welchem Marc Anton in dem nächſtfolgenden Drama auftritt, ohne daß dadurch ein Vorwurf gegen den Dichter begründet würde. Denn das iſt mit Beſtimmtheit zu vermuthen, daß Shakſpere bei der Abfaſſung des Julius Cäſar noch nicht an das um ſechs bis ſieben Jahre ſpäter geſchriebene Drama Antonius und Cleopatra gedacht hat. Dagegen ſind die letzten Worte des Antonius hochbedeutungsvoll für den Character, unter dem im Sinne des Dichters das geſammte Drama und namentlich Brutus' Perſönlichkeit erſcheinen ſollte. An deſſen Leiche ſagt Antonius:

Dieß war der beſte Römer unter allen:
Denn jeder der Verſchwornen, bis auf ihn,
That, was er that aus Mißgunſt gegen Cäſar.
Nur er verband aus reinem Biederſinn,
Und zum gemeinen Wohl ſich mit den Andern.

Sanft war ſein Leben und ſo miſchten ſich
Die Element' in ihm, daß die Natur
Aufſtehen durfte und der Welt verkünden:
Dieß war ein Mann!

Worte, die gleich vielem Anderen einer Aeußerung des Plutarch genau entſprechen, da dieſer ſagt, Caſſius habe den Tyrannen und Brutus nur die Tyrannei gehaßt. Dagegen nicht ein Wort von der hiſtoriſchen Bedeutung dieſer Kataſtrophe. Auch die Schlußrede des Octavius bezieht ſich nur auf die Ehre, die dieſem Manne zu erweiſen ſei. Alles wohl erwogen, wird der weſentlichſte Eindruck dieſes Abſchluſſes die Betrachtung ſein: Wie groß und mächtig mußte die perſönliche Erſcheinung Cäſar's ſein, da zur Sühne ſeines Todes ſelbſt dieſer Mann, im edelſten Sinne des Wortes, dem Verhängniſſe erliegen mußte. Und hielten wir danach Umfrage, „wie ſoll das Stück heißen?" ſo würde vorausſetzlich die Antwort der Mehrheit lauten: „Julius Cäſar".

II.

Antonius und Cleopatra.

P. P.

Wenn Sie die Ausdrücke der Bewunderung lesen, mit welchen sich Coleridge über Antonius und Cleopatra in seinem literarischen Nachlasse ausspricht, können Sie leicht meine beiläufigen Bemerkungen über dieses Stück in der allgemeinen Einleitung zu den Römerdramen für allzugeringschätzend halten. Ungeachtet einzelner Abweichungen in den allgemeinen Urtheilen kommt überhaupt die Mehrheit darin überein, dieses wunderbare Drama für eine der ausgezeichneten Schöpfungen Shakspere's zu halten. Dem habe ich auch mit jenen Bemerkungen nicht widersprechen wollen. Aber um uns vor Ueberschätzung eben so wie vor Unterschätzung zu hüten, müssen wir bei diesem Drama, vielleicht noch mehr als bei anderen, an die Umstände denken, unter welchen es concipirt und ausgeführt worden, und mit persönlicher Entsagung Meinungen und Anschauungen abweisen, welche sich zwar unter den Eindrücken des gegenwärtigen Standpunktes scenischer Bedürfnisse und historischer Kenntnisse unwillkürlich aufdrängen, für die Beurtheilung Shakspere's aber nicht maaßgebend sein dürfen. In jener Beziehung werden wir unter solchen Prä-

miſſen nicht unbedingt mit Coleridge gehen können, wenn er behauptet, Antonius und Cleopatra ſei in vieler Beziehung ein furchtbarer Nebenbuhler (a formidable rival) von Macbeth, Lear, Hamlet und Othello. In hiſtoriſcher Beziehung wird es nicht überall zutreffend erſcheinen, wenn Shakſpere wegen der hiſtoriſchen Treue und deshalb beſonders geprieſen wird, weil er die große Bedeutung des weltgeſchichtlichen Ereigniſſes, um das es ſich handelt, und den Ton der Zeit, in welcher es ſpielt, in bewunderungswürdiger Weiſe aufgefaßt und verſinnlicht habe. Demungeachtet werden wir den Dichter gegen manche Vorwürfe und Ausſtellungen zu vertheidigen haben, welche gegen ihn ebenfalls vom Standpunkte der Gegenwart und ohne genügende Berückſichtigung des ſeinigen geltend gemacht werden wollen. Auf dieſem Wege wird ſich dann, wie ich hoffe, ein Ergebniß herausſtellen, durch welches wir zur Bewunderung von Shakſpere's großem Ingenium, ja vielleicht zu einer noch höheren Schätzung, als auf jenen Grundlagen, aufgefordert und berechtigt werden.

So lange wir Grund haben, in dem von Edward Blunt unterm 20. Mai 1608 angekündigten Buche „Antonius und Cleopatra" Shakſpere's Drama zu vermuthen, wird auch die ſchon oben ausgeſprochene Altersbeſtimmung von 1607 für zutreffend gelten dürfen. Mit dieſer Annahme befinden wir uns in einer ſo vorgerückten Periode von Shakſpere's Laufbahn und der Geſchichte der engliſchen Bühne, daß es wohl erlaubt ſein wird, ſchon dadurch Manches an der äußeren Erſcheinung erklärlicher zu finden, als es unter anderen Umſtänden der Fall ſein würde. Wie ſchon in der Einleitung zu dieſem Bande erwähnt worden, hatte ſich Shakſpere wahrſcheinlich kurz nach 1603, wenigſtens in ſo weit von der Bühne zurückgezogen, als er, wie es ſcheint, von dieſer Zeit an nicht mehr als Schauſpieler auftrat. Er war zum wohlhabenden Manne geworden und lebte, wie man vermuthen

darf, mehr als früher in behaglicher Ruhe zu Stratford. Ich weiß nicht, ob dieß schon zum Anhalt dienen kann, um die augenscheinlich zunehmende Gleichgültigkeit gegenüber der äußeren Form einigermaaßen zu erklären. Daß eine solche an diesem Drama bemerkt werden kann, ist schon hinsichtlich der Versification in der Einleitung angedeutet worden. Auch auf die Rücksichtslosigkeit gegenüber den scenischen Bedingungen und Beschränkungen habe ich dort hingewiesen. Man könnte vielleicht sagen, das Ueberspringen der Handlung von einem Ort auf den anderen sei durch den Stoff von selbst bedingt. Nehmen wir dabei die Historien zum Maaßstab, so kann allerdings angeführt werden, daß die Handlung in König Johann, Heinrich VI. 1. Th. und in Heinrich V. bald in England, bald in Frankreich zu denken sei; also nicht blos in räumlicher, sondern auch in chronologischer Beziehung habe sich der Dichter hier ähnliche Freiheiten nehmen müssen, wie in jenen englischen Historien. Denn in Antonius und Cleopatra umfasse die Handlung einen Zeitraum von 10 bis 11 Jahren, während Heinrich VI. 1. Th. sich sogar auf Begebenheiten ausdehne, die im Verlaufe von mehr als 20 Jahren vorgefallen sind. Indessen sind die Zumuthungen des Dichters an die Phantasie des Beschauers doch, mit Ausnahme des letztgenannten Stückes, weit stärker als in irgend einer anderen Historie. Seinem Verlangen nach soll sich dieser in 38*) verschiedenen

*)

Act.	Antonius u. Cleopat.	Kg. Johann	Rich. II.	Hrch. IV. 1.	Hrch. IV. 2.	Heinrich V.	Hrch. VI. 1.	Hrch. VI. 2.	Hrch. VI. 3.	Rich. III.	Hrch. VIII.
I.	5	1	3	3	2	2	6	4	4	4	4
II.	7	1	3	4	4	4	5	4	6	2	4
III.	11	4	4	3	2	7	4	3	3	7	2
IV.	13	2	1	3	5	8	7	10	8	4	2
V.	2	7	6	5	4	2	5	2	6	3	5
	38	15	17	18	17	23	27	23	27	20	17

Scenen, von denen manche kaum 10 Verse oder Zeilen enthält, bald von Alexandria nach Rom, bald wieder von dort an das Vorgebirge Misenum, dann wieder nach Alexandria, nach Athen, wieder nach Aegypten, nach Actium und endlich nochmals nach Aegypten versetzen. Kein historisches oder sonst ein Drama Shakspere's hat eine gleiche Anzahl von Scenen und Ortsveränderungen. Ob man darin oder in der Natur des Stoffes den Grund hat finden dürfen, um zu vermuthen, daß dieses Stück wahrscheinlich niemals aufgeführt worden, kann später zur Sprache kommen.

Sieht man aber in dieser Aeußerlichkeit einen völlig exceptionellen Gebrauch der ohnedieß sehr ausgedehnten Freiheit, der sich Shakspere, seiner Gewohnheit gemäß, zu bedienen pflegte, so scheint es auch erlaubt, auf eine besondere Veranlassung zu rathen. Wenn auch Shakspere vielleicht im J. 1607 nicht mehr die Bühne betrat, so war er doch, unseres Wissens, noch Theilhaber an den Schauspielergesellschaften des Globus- und Blackfriarstheater. Wie diese Theater gediehen, ging ihm daher nahe an. Unter solchen Umständen mußte er ohne Zweifel das gesammte Leben der Bühne in London im Auge behalten. So konnten denn die Fortschritte anderer Bühnen, wenn auch in einer der seinigen nicht entsprechenden Richtung, nicht ohne Wirkung auf ihn bleiben. Im Jahre der Entstehung dieses Stückes hatte Ben Jonson und nach ihm mancher Andere, wie Middleton, Munday, Marston, Dekker, schon bedeutende Erfolge auf der Bühne gewonnen. Beaumont und Fletcher waren schon mit Glück aufgetreten und begannen, sich des Geschmackes und des Beifalles des Publikums mehr und mehr zu bemächtigen. Daß diese Umstände zu einer künstlerischen Verstimmung bei Shakspere beigetragen hätten, möchte ich nicht glauben. Sollte man das vermuthen, so würde man weit mehr Veranlassung dazu in dem Auftreten Ben Jonson's mit seinen pedantisch

gelehrten römiſchen Stücken „Sejanus" und „Catilina" finden. Denn wie auch das perſönliche Verhältniß der beiden Bühnendichter geweſen ſein möge, ſo ſind doch dieſe beiden Dramen von einer oppoſitionellen Tendenz gegen Shakſpere nicht wohl frei zu ſprechen. Aber beide liegen in ihrer Entſtehung Jahre vor dem Zeitpunkte, wo Shakſpere muthmaaßlich das uns vorliegende Drama ſchrieb. Auch ſoll, wie wir berichtet werden, Shakſpere ſelbſt am Sejanus einen kleinen Antheil durch Correcturen und dergleichen gehabt und eine Rolle in dem Stücke übernommen haben. Dagegen ſcheint es nicht unwahrſcheinlich, daß nicht ſowohl der Dichter, als der Theaterunternehmer die Mittel richtig erkannt hat, durch welche ſeine jüngeren Zeitgenoſſen nicht ohne Talent und Erfolg auf den Geſchmack und den Beifall des Publikums zu wirken verſtanden. Wie ſehr dieſe in der mannichfaltigen Verwickelung der Begebenheiten, der Neuheit der Situationen, in dem pikanten und ſelbſt zuweilen bizarren Stoffe beſtanden, wobei weder die Ethik, noch die Wahrſcheinlichkeit und tiefſinnig aufgefaßte Natur ſehr in Betracht gezogen wurde, das habe ich ſchon in der Einleitung dieſes Bandes genauer ausgeführt. Wiewohl nun Shakſpere, auch wenn er es gewollt hätte, auf dieſem Felde nicht mit ſeinen dramatiſchen Mitarbeitern wetteifern konnte, ſo mochte es ihm doch, ſelbſt unbewußterweiſe, nicht fern liegen, ſeine Imagination zur Verarbeitung und Ausführung möglichſt reizvoller und durch ihre Neuheit von Haus aus gewinnender Stoffe anzuſpannen. Denn ſchwerlich wird man leugnen wollen, daß der Stoff des vorliegenden Drama's an Mannichfaltigkeit der Verwickelungen, Reiz der Neuheit in den Situationen und ſpannendem Intereſſe, materiell wie ideell, viele andere Schöpfungen Shakſpere's übertrifft. Einen Mann von hiſtoriſchem Rufe und kriegeriſchem Namen in den Banden einer ſinnlichen Neigung zu einer Königin zu ſehen, die ebenfalls der Geſchichte bald

wegen der Macht ihrer Reize, bald wegen des Glanzes ihrer Stellung und wegen ihrer Künste der Verführung zur wiederholten Betrachtung gedient hat, ist schon ein überaus fesselnder Stoff. Aber Marc Anton war auch zum dritten Theile Herr der Welt. Was ihn als Schicksal oder in Folge von Verschuldungen betraf, schlug auch entscheidend ein in die Fragen über die Gestaltung der Verhältnisse der gesammten gebildeten Welt. Dazu sind die politischen Begebenheiten wie die persönlichen Beziehungen überaus reich und verwickelt. Der von jenen zu erwartende Ausgang ist in seiner Ungewißheit eben so geeignet, das Gemüth des Lesers oder Beschauers in die höchste Spannung zu versetzen, wie das leidenschaftliche Wesen dieser. In der einen wie in der anderen Hinsicht stehen sich von selbst Gegensätze von mächtigerer Bedeutung gegenüber, als in irgend einem anderen Drama der ganzen damaligen Zeit.

Vielleicht war also diese Dichtung, nur von diesem Standpunkte aus betrachtet, ein Erzeugniß von Shakspere's Ingenium, das unter anderen Umständen von Zeit und Umgebungen nicht entstanden sein würde; und vielleicht läßt sich damit die ungewöhnliche Freiheit oder sogar Willkür, mit welcher den Bedingungen und Schranken der Bühne eine allzugeringe Rücksicht geschenkt, man könnte fast sagen ihrer gespottet ist, gegenüber der kritischen Strenge, wenn nicht entschuldigen, so doch erklären. Möglicherweise kann indessen noch ein Umstand angezogen werden, um dieses Drama als die Geburt eines eigenthümlichen Momentes in der Geschichte der englischen Bühne anzusehen. Man hat nämlich in demselben — sei es mit Recht oder Unrecht — die sonst von Shakspere mit großer Gewissenhaftigkeit gewahrten Rücksichten der Ethik vermissen wollen. Allerdings wird Niemand in dem Liebesverhältniß zwischen Marc-Anton und Cleopatra eine Verbindung sehen wollen, die vor dem Richterstuhle der

Moral zu rechtfertigen wäre. Trotz aller Bewunderung, mit welcher Coleridge dieſes Drama betrachtet, kann auch ſeine Meinung nicht dahin gehen, da er ſagt, es müſſe im Gefühle des Gegenſatzes gegen Romeo und Julia geleſen werden, als das Gegenbild der Liebe aus Leidenſchaft und Begierde gegen die Liebe aus Neigung und Naturtrieb. Auch kann man Gervinus nicht Unrecht geben, wenn er im ganzen Drama — vielleicht mit Ausnahme von Octavia, die aber doch zu ſehr im Hintergrunde ſteht — keine Individualität von erhabener Sittlichkeit wahrnehmen zu können meint. Nur wird die Frage, ob der Vorwurf des verletzten Princips der Ethik gegründet ſei, nicht ſowohl nach dieſen Thatſachen, ſondern danach zu entſcheiden ſein, ob und wie uns der Dichter durch ſeine Darſtellung zur Faſſung eines ethiſchen Urtheils hinausführt. Und was dem Kritiker eigentlich anſtößig iſt, ſcheint weniger in der ſittlichen Verwerflichkeit des Verhältniſſes, auf dem die Haupthandlung beruht, als in der Verletzung des ſittlichen Anſtandsgefühles durch die dramatiſche Darſtellung deſſelben zu liegen. Ob der Dichter darüber einen Vorwurf verdient, iſt aber wiederum nur von dem Standpunkte ſeiner Zeit zu beurtheilen. Wollten wir in dieſer Beziehung nur nach den gleichzeitigen Erſcheinungen fragen und danach die Entſcheidung bemeſſen, ſo könnten wir leicht die allgemeine Mode zu ſeiner Rechtfertigung anführen. Wie ſchon früher bemerkt worden, findet ſich mit wenigen Ausnahmen, ſelbſt unter den beſſeren dramatiſchen Stücken, kaum eins, in welchem nicht ein ſcabroſes Verhältniß zum Gegenſtand der Haupthandlung gemacht oder wenigſtens derſelben in hervorragender Weiſe beigegeben würde. Ja man könnte noch weiter gehen, indem man darauf hinwieſe, daß es zwar in den älteſten Stücken Shakſpere's nicht an anſtößigen Reden und einzelnen Scenen fehle, doch aber nicht Verwickelungen von ſo anſtößiger Art, wie in dieſem Drama, in Troilus und Creſſida und in

Maaß für Maaß zum Hauptgegenstande gemacht werden. Ich glaube dagegen die Erklärung an Shakspere's eigener Hand in der fast zum Ueberdrusse citirten Stelle aus Hamlet über den eigentlichen Beruf des Drama's zu finden. Soll dasselbe der Tugend ihr eigenes Bild und dem Laster seine Schmach nach dem Alter und Gepräge der Zeit vorhalten, so ist das allerdings etwas ganz Anderes, als was von vielen Zeitgenossen Shakspere's geleistet wird. Denn es genügt nicht, von Sitten, Gewohnheiten und Unarten der Zeit ein Bild zur Ergötzlichkeit zu geben. Vielmehr kommt die Schmach des Lasters erst zur Anschauung, wenn sie, wie es in diesem Stücke geschehen ist, nach dem Alter und Gepräge der Zeit in ihrem erschütternden Bilde dargestellt wird. Dabei bedarf es nur einer flüchtigen Erinnerung an Vieles, was vorlängst und wiederholt über die vorherrschende Lascivität des 16. Jahrhunderts und über das gesteigerte Wesen derselben am üppigen Hofe Jacob I. gesagt worden, um unter diesen Umständen die Möglichkeit und Zulässigkeit von solchen Darstellungen zu begreifen. Man mag auch wohl annehmen dürfen — und in der Folge kann darauf zurückgekommen werden —, daß dem poetischen Auge des gereifteren Mannes die höhere Bedeutung der Fäden und Verwickelungen, in denen namentlich die sinnlichen Verirrungen seiner Zeit unter einander zusammenhingen, mit größerer Klarheit einleuchtete und ihn dadurch zur Darstellung von Stoffen antrieb und befähigte, welche sich früher seiner Imagination, wenigstens in dieser Weise, nicht anboten. So kehren wir denn immer wieder zu der Ueberzeugung zurück, daß die volle Verständigung mit Shakspere, und, wo es deren bedarf, seine Rechtfertigung nur auf dem Standpunkte seiner Zeit zu suchen ist. Nicht also weil unser Dichter veraltet oder nur noch von dem literarhistorischen Standpunkte zu betrachten wäre, wie man neuerdings hat bemerken wollen, müssen wir uns bescheiden, solche

und ähnliche Schöpfungen nur unter Vorbehalt zu bewundern und zu preiſen. Mag immerhin ein poetiſcher Genius heutiger Tage, wenn er ſich Shakſpere ebenbürtig fühlte, im berechtigten Gefühle der Anſprüche unſerer Zeit an Sitte und Anſtand, vor dieſem und ähnlichen Stoffen zurückſchrecken, oder, drängte ihn das poetiſche Bedürfniß dazu, ſie mit größerer Schonung zu behandeln, ſo ſind deshalb die tiefſinnigen Wahrheiten, welche uns Shakſpere in dieſem Drama enthüllt, nicht veraltet, noch iſt in ihrer Darſtellung nur eine merkwürdige literariſche Erſcheinung zu ſehen. Sie bilden vielmehr, wie wir ſpäter ſehen werden, einen unſchätzbaren Beitrag zu dem unentbehrlichen Schatze von Einſichten in die wunderbaren Verwickelungen des menſchlichen Gemüths- und Seelenlebens. Nur wird durch jene Vorbehalte namentlich die Meinung Coleridge's, nach welcher Antonius und Cleopatra für einen furchtbaren Rivalen von Macbeth, Lear, Othello und Hamlet zu halten ſei, wenigſtens in ſo weit aufgehoben, als auf der Bühne unſerer Tage dieß bisher nicht möglich geweſen iſt und auch ſchwerlich jemals möglich werden wird.

Alles, was bis hierher ſchon geſagt iſt von der Darſtellung dieſes Stoffes auf dem Standpunkte von Shakſpere's Zeit, trägt auch dazu bei, die wiederholten Anpreiſungen deſſelben wegen der Treue des hiſtoriſchen Bildes im vorliegenden Drama auf ihr richtiges Maaß zurückzuführen. Darüber ſollte kaum ein Zweifel walten dürfen, daß der Dichter nicht nöthig hatte, ſich in die Zuſtände der Sittenverderbniß des damaligen Rom's zu verſetzen, indem ihm die dramatiſche Vergegenwärtigung der betreffenden Situationen und Charactere poetiſches Bedürfniß war. Hier, wie bei faſt allen ſeinen Dramen, iſt einſchlagend, was ſchon in der allgemeinen Einleitung meiner Studien geſagt iſt von der großen Mannichfaltigkeit und dem ungewöhnlichen Reichthume an verſchiedenen und

außerordentlichen Characteren in den Zeiten des Ausgangs des 16. und des Beginns des 17. Jahrhunderts. Wir können kaum genug thun, um uns zu versinnlichen, wie die großen Bewegungen und Bedürfnisse der Zeit in Gemeinschaft mit der Energie einer seltenen Lebensfrische und Lebensfülle auf die Herausbildung von Individualitäten der überraschendesten Gestaltung wirkten. Und daß die Erscheinungen der Zeit auf Shakspere bei seinen dramatischen Schöpfungen den nachhaltigsten Eindruck machten, wird, selbst unwillkürlich, in solchen Vermuthungen und Hypothesen anerkannt, welche darauf gerichtet sind, in dieser oder jener seiner Gestalten Portraitähnlichkeiten mit einer hervorragenden Persönlichkeit seiner Gegenwart wiederzufinden.

Zugleich müssen wir dessen gedenken, daß die Hauptpersonen auch dieses Drama's dem englischen Publikum im Allgemeinen und wenigstens der poetisch gestimmten Welt damaliger Zeit nicht fremd waren. Schon Chaucer hatte in seinen Legends of Women Cleopatra wegen der Kraft ihrer Liebe zu Marc Anton in einem Gedichte gefeiert. Im J. 1594 schrieb der als lyrischer Dichter mehr bekannte Zeitgenosse Shakspere's, Samuel Daniel, eine Tragödie unter dem Titel „Cleopatra". So wenig auch wahrscheinlich diese Arbeit auf unseren Dichter einen Einfluß gehabt haben mag, da sie nach Art der Alten mit einem Chorus versehen gewesen sein soll und daher, mindestens in formeller Hinsicht, von Shakspere's gewohnter Weise für weit entfernt gehalten werden mag, beklage ich sie nicht einsehen und danach mir die Frage beantworten zu können, von welchem Standpunkte auch andere Dichter diesen Stoff anzuschauen liebten. Indessen kommt uns in dieser Beziehung zu Hülfe die Dedication dieser Tragödie an die Gräfin von Pembroke, die, selbst als wissenschaftlich gebildete Frau, bekannte Schwester des gefeierten Dichters Philipp Sidney. Wir können aus diesem Gedichte, das in

Anderſon's Sammlung abgedruckt iſt*), erſehen, mit welcher Sicherheit der Verfaſſer auf die Sympathie ſeiner hohen Gönnerin für das Schickſal von Marc Anton und Cleopatra rechnete. Beſonders bezeichnend iſt in der dritten Strophe eine Wendung, wodurch der Dichter den Wunſch ausſpricht, wenn er das Bild Cleopatra's nicht angemeſſen genug dargeſtellt und vielleicht zu ſehr herabgezogen habe, ſo möge das Mangelnde durch den Liebreiz ſeiner Gönnerin erſetzt werden. Man darf wohl zweifeln, ob eine Dame unſerer Tage ſich geſchmeichelt fühlen würde, wenn ſie ſich in dieſer Weiſe mit Cleopatra zuſammengeſtellt ſähe. Ein zweites Gedicht deſſelben Verfaſſers, das unter dem Titel „Ein Brief von Octavia an ihren Gemahl, Marc Anton" der Lady Margareth, Gräfin von Cumberland (Gemahlin des berühmten Seefahrers) gewidmet, und in derſelben Sammlung abgedruckt iſt, hat zwar ein jüngeres Alter, als das uns vorliegende Drama, da es erſt 1611 erſchienen iſt, ſpricht aber doch für die Popularität des ganzen Stoffes. Noch kann es für unſeren Zweck von einigem Intereſſe ſein zu bemerken, wie auch hier der Dichter von der zwiſchen Romantik und Renaiſſance hin und her ſchwankenden Zeitſtimmung beherrſcht wird. Anderſon meint zwar an dem Gedichte rühmen zu dürfen, daß es in der Weiſe des Ovid geſchrieben, nur weit zarter und vielſeitiger ſei. Doch liegt eben in dieſem Lobe das richtige Gefühl für die in der Behandlung aller, ſelbſt antiker Stoffe, ſtets vorherrſchende Neigung der damaligen Zeit zum Romantiſchen. Selbſt in Marlowe's Ueberſetzungen der Amoren des Ovid und in faſt allen ähnlichen Arbeiten aus dieſer Periode blickt dieſe Neigung durch. So müſſen wir denn auch in Shakſpere's Antonius und Cleopatra ein durchgehendes romantiſches

*) Complete Edition of the Poets of Great Britain. Vol. IV. p. 231.

Colorit für gerechtfertigt halten. Nur geht dadurch an der historischen Treue in Bezug auf den Ton des ganzen Vortrags das Meiste ab, ohne daß jedoch dem Dichter ein Vorwurf daraus erwüchse. Es ist im Gegentheil zu bewundern, mit welcher poetischen Meisterschaft es ihm gelungen ist, den Thatsachen nach, soweit er sie gebrauchen konnte, seiner Quelle Schritt vor Schritt zu folgen, und demungeachtet ein Gemälde von der selbständigsten Originalität aufzustellen.

Doch gerade in dieser gewissenhaften Anlehnung an Plutarch ist der Grund zu finden, weshalb wohl das Bild Cleopatra's, wie es uns auf dem Wege sagenhafter Erzählungen, künstlerischer Verherrlichungen und sonstwie fast zum Gegenstande des Mythos geworden, in Shakspere's Meisterwerk historisch erscheint und doch gegenüber der historischen Kritik nicht würde bestehen können. Plutarch selbst schöpfte zwar seine Kenntniß von der Geschichte Marc Anton's nach eigener Angabe, wenigstens theilweise, aus Ueberlieferungen seines Großvaters, der noch Jugenderinnerungen aus der Zeit von dessen Verbindung mit Cleopatra hatte. Indessen sind diese Ueberlieferungen größtentheils anecdotärer Art. Nächstdem ist es wichtig, daß ihm wahrscheinlich eine oder mehrere Quellen von zweideutiger Glaubwürdigkeit gedient haben. Schon die erste Verbindung Cleopatra's mit Julius Cäsar, die Plutarch in dem Leben dieses nur sehr vorübergehend erwähnt, hatte den Römern großes Aergerniß gegeben. Nach dem alexandrinischen Kriege war sie Julius Cäsar nach Rom gefolgt und lebte dort bis zu seiner Ermordung als dessen anerkannte Geliebte in den Gärten des Dictators jenseits dem Tiber. Sie hielt daselbst einen glänzenden Hof und Viele huldigten ihr aus Ehrfurcht vor dem unumschränkten Machthaber, wobei ihr jedoch weder etwas Unziemliches, noch ein vorwurfsvoller Mißbrauch der Gunst ihres mächtigen Beschützers nachzusagen war. Demungeachtet haßte man im

Stillen die Verbindung des edelſten und mächtigſten Römers mit einer Barbarin, die als ſolche, unerachtet ihrer königlichen Stellung, aufs Tiefſte verachtet wurde. Auch wiſſen Geſchichtskundige von Solchen zu erzählen, welche nach Cäſar's Ermordung und nach ihrer, mit kluger Umſicht, ausgeführten Entfernung von Rom ſich ſchämten, daß ſie ſich vor der ägyptiſchen Königin gebeugt hatten. Man kann danach begreifen, um wie viel mehr der Unwille ſich Luft machte, als der weniger gefürchtete Antonius, an deſſen Ruf ſchon von ſeinem erſten Auftreten an mancher Makel hing, der aber doch damals für den erſten Feldherrn Rom's galt, ſich der durch unermeßliche Reichthümer und außerordentliche Klugheit gefährlichen Königin voll Leidenſchaft in die Arme warf. Und als nun durch ihre Mitwirkung — ſo groß auch das Verſchulden Octavian's war — der furchtbarſte Bürgerkrieg entbrannte, den Rom noch erlebt hatte — denn nach den ſich gegenüberſtehenden Streitkräften war der Ausgang zweifelhafter als je —, daß ſich damals die Leidenſchaft gegen Antonius ſowohl als gegen Cleopatra ſteigerte, war von allen Umſtänden bedingt. Schmählich beſiegt und noch dazu durch ihren freiwilligen Tod der gemeinen Rache entriſſen, die wenigſtens gewünſcht hätte, die gehaßte Königin bei Octavian's Triumph ſchmachvoll gefeſſelt zu ſehen, mußten dann Antonius und Cleopatra der Gegenſtand allgemeiner Schmähungen und Herabwürdigung werden. Denn der Erfolg entſcheidet immer über das Urtheil und die Geſinnungen der Menge. Die namhafteſten Dichter, wie Horaz und Virgil, nannten die Aegypterin mit ſittlicher Entrüſtung. Ovid erwähnt ſie nur einmal vorübergehend. Properz dagegen, der vielleicht ihr Bild bei Octavian's Triumph noch in jungen Jahren geſehen hatte, konnte ſich in ſeinen Elegien an Schmähungen und Schimpfreden kaum genug erſättigen. Auch der ſpätere Lucan gedenkt ihrer in ſeinen Pharſalien, jedoch mit geringerer Un-

gerechtigkeit und Bitterkeit. Selbstverständlich konnten ihr auch die Geschichtsschreiber bis zu Plutarch's Zeitalter und darüber hinaus nicht billig, geschweige denn günstig gestimmt sein. Unter diesen Umständen darf man es Plutarch noch zur Ehre anrechnen, daß er in der Lebensbeschreibung des Marc Anton verhältnißmäßig minder leidenschaftlich gegen Cleopatra eingenommen ist. Aber seine Berichte leiden doch an Entstellungen der Wahrheit und Unvollständigkeit. Dieser Mangel ist ohne Zweifel auf dieselbe Quelle zurückzuführen, durch welche auch spätere Historiker, wie Appian, Florus, Dio Cassius und Andere, nach der Meinung heutiger Kenner der Geschichte, in gleicher Weise irre geführt worden sind. Octavianus Augustus hatte in selbstgeschriebenen Denkwürdigkeiten genaue Berichte über seine Mißhelligkeiten mit Marc Anton und den letzten Bürgerkrieg hinterlassen. Bei seiner Gewandtheit, sich selbst und die Welt über seine sittliche Verwerflichkeit und seine, wenn auch bewunderungswürdig klugen, aber doch im höchsten Grade vorwurfsvollen Schritte zur Erlangung der höchsten Macht und zur Befestigung seiner Stellung zu täuschen, konnten diese Berichte für seine Gegner nicht günstig ausfallen. Die Kunst, die Geschichte behufs der Verschleierung politischer Rechtsverletzungen und Gewaltthaten zu verfälschen, war, nach allgemein menschlichen Bedingungen, den Machthabern und hochgestellten Persönlichkeiten vor fast 2000 Jahren eben so bekannt und willkommen, als ihres Gleichen in unseren Tagen. Indem nun Plutarch, vielleicht in gutem Glauben auf ihre Zuverlässigkeit, aus dieser Quelle schöpfte, war die Darstellung von der Handlungsweise und den Motiven Marc Anton's und Cleopatra's in incorrecter Weise bedingt. Was jenen betrifft, so gab allerdings seine wilde Jugend und die seine ganze Lebensgeschichte bezeichnende Neigung zu sinnlichen Ausschweifungen und phantastischen Excentricitäten Anlaß genug, um ihn in einem ungünstigen Lichte darzustellen.

Indeß hatte Marc Anton neben diesen großen Fehlern Eigenschaften, welche ihn unter den meisten seiner Zeitgenossen auffallend auszeichneten und verdient hätten, mehr hervorgehoben zu werden. Auch in dem Berichte von Thatsachen ist Plutarch, vielleicht ohne sein Verschulden, nicht überall correct. Er mochte möglicherweise nicht wissen, daß die verrätherische Treulosigkeit, mit welcher der Armenier Artavasdes die Römer in dem unglücklichen Partherkrieg verließ, mit den Ränken des Octavianus eng zusammenhing. In seiner Schilderung wird dieses entscheidenden Momentes nur vorübergehend gedacht und, unerachtet der heroischen Ausdauer des Antonius und seiner Truppen in namenlosen Beschwerden und unter dem Drucke des entsetzlichsten Ungemaches an Krankheiten, Gefahren und Mangel aller Art, die Handlungsweise des Feldherren nur dem leichtsinnigen Wunsche, sich dieser Unternehmung so schnell als möglich zu entledigen und der sinnlichen Begierde zugeschrieben, mit möglichst geringem Zeitverlust in die Arme Cleopatra's zurückzueilen. Der überall hervorgehobene Leichtsinn Marc Anton's in vielen anderen Fällen ist nicht vereinbar mit der energischen und umsichtigen Thätigkeit desselben in dem Wiederaufstellen eines neuen schlagfertigen Heeres und in der Beschaffung aller dazu erforderlichen Mittel, ehe noch ein volles Jahr verlaufen war. So wenig Plutarch diese Thatsache ignoriren oder unerwähnt lassen konnte, so schwächt er doch den Eindruck dadurch ab, daß er die Betheiligung Cleopatra's dabei zu sehr hervorhebt. Er verschweigt ferner, daß diese neue Unternehmung gegen die Parther durch die immer klarer sich herausstellenden feindlichen Absichten des Octavian vereitelt wurde; er läßt mehrere Thatsachen unerwähnt, welche dessen entschiedene Absicht, sich des Marc Anton eben so wie des Lepidus zu entledigen, schon deutlich bewiesen, ehe dieser in seiner Sorglosigkeit diese Gefahr genug ins Auge faßte. Shakspere entgingen dadurch

manche Momente, durch welche er, selbst mit umsichtiger Auslassung der Begebenheiten, in den Reden des Antonius dessen Berechtigung zu Vorwürfen gegen den Octavian und daher die Darstellung des Unrechtes von diesem in ein helleres Licht hätte stellen können. Ob und wie weit in die Erklärung Cleopatra's zur Königin der Könige des Ostens, in ihrer Annahme des Titels und Costüms einer neuen Isis, in der Erhebung ihres Sohnes von Julius Cäsar zum Mitregenten, ferner in der Beleihung ihrer anderen Söhne mit Königreichen und endlich in dem Triumph Marc Anton's in Alexandrien, nach dem zweiten medischen Kriege, von Plutarch eine bedeutsame politische Manifestation gegenüber den Anmaaßungen Octavian's, als des Herrschers über den Westen, erkannt worden, erscheint gleichgültig. Nach den schon oben erwähnten Auslassungen gleichzeitiger Dichter und späterer Geschichtsschreiber wurde aber dadurch der hochfahrende Stolz der Römer schwer beleidigt; ja zaghafte Gemüther unter ihnen wurden sichtlich von dem Herannahen einer großen Gefahr für ihre weltbeherrschende Stellung heftig ergriffen. Das konnte und brauchte Shakspere in der Anschauung dieser Begebenheit durchaus nicht nahe zu liegen. Allein es war von wesentlichem Einflusse auf das Urtheil der damaligen Welt über Cleopatra und ihr Verhältniß zu Marc Anton. In der Bezeichnung derselben als ägyptische Helena lag die bange Sorge, wie die griechische Helena den eigentlichen Anlaß zu der Zerstörung Iliums gegeben habe, so könne auch die verhaßte ägyptische Königin zur Ursache des Ruins des neuen Iliums werden. Vor Allem lag es in Octavian's politischem Interesse, nicht allein die Gemüther der Gegenwart in diesen leidenschaftlichen Gesinnungen des Hasses zu bestärken, sondern auch sein Recht der unversöhnlichen Feindschaft gegen Cleopatra und vor Allem sein Verdienst, nicht seinen Genossen an der Weltherrschaft in einem Bürgerkriege, sondern eine gefährliche

auswärtige Feindin überwältigt zu haben, durfte er als den Gegenstand eines pflichtmäßigen Beweises vor den Augen der Nachwelt halten. Gleichviel, ob er es glaubte oder nicht, er mußte wenigstens den Schein annehmen, Alles, was groß und bewunderungswürdig an der außerordentlichen Frau war, zu übersehen und sie für die sittenloseste Verführerin zu halten, die keine Kunst der Lüge, Verstellung und Heuchelei verschmäht, ja vielleicht sogar Zaubermittel angewendet habe, um Antonius an sich zu fesseln und ihn als Werkzeug ihrer arglistigen Pläne zu gebrauchen. Die Farbe dieser Anschauungsweise tragen auch alle Berichte Plutarch's, soweit sie Cleopatra betreffen. Nur das muß zur Ehre der Wahrheit gesagt werden, daß mit dem Herannahen der Katastrophe seine Darstellungsweise der Haltung Cleopatra's billiger und selbst minder ungünstig für ihr Characterbild ist, als einzelne Berichte späterer Historiker. Unter vielem Anderen ist die schöne und überaus farbenreiche Erzählung von der Begegnung Cleopatra's mit Antonius in Tarsus auffallend. Es scheint fast, als sollten wir glauben, Antonius sei damals der wunderbaren und zauberhaft schönen Frau zum ersten Male ansichtig geworden, als habe er damals erst ihre persönliche Bekanntschaft gemacht, und doch mußte er sie und sie ihn in Rom während ihres dortigen Aufenthaltes bis in den Monat März des Jahres 44 v. Chr. gesehen haben. Nur drei Jahre lagen zwischen diesem und jenem Momente. Die Beschreibung Plutarch's von dem mit den reiferen Jahren noch mehr entfalteten Reize der schönen Frau, behufs der Erweckung einer sinnlichen Neigung, will ebenfalls nicht ganz zutreffen; denn bei einer Frau von 25 Jahren, als welche Cleopatra Rom verlassen hatte, pflegen diese Reize bis zu einem Alter von 28 Jahren nicht in der von Plutarch angedeuteten Weise zuzunehmen. Die ganze Stelle ist mir nur deshalb von besonderer Wichtigkeit, weil aus ihr, in Verbindung

mit mehreren anderen, die Vermuthung entſpringt, Plutarch möge außer den geſchichtlichen Quellen auch eine poetiſche benutzt haben. Und warum ſollte das nicht der römiſche Epiker Cajus Rabirius, ein jüngerer Zeitgenoſſe Virgil's, geweſen ſein? Während die Kenner der claſſiſchen Literatur bis zum Jahre 1811 nur aus einer der moralphiloſophiſchen Schriften Seneca's von ſeiner Exiſtenz etwas wußten, iſt in dem gedachten Jahre durch Profeſſor Morgenſtern aus Dorpat bekannt geworden, daß ſich unter den zu Herculanum wieder ans Licht geförderten Schriftrollen auch Fragmente gefunden haben, welche von den zu einem Urtheil berechtigten Philologen für Bruchſtücke des Epos de bello Alexandrino oder Actiaco von Rabirius anerkannt werden wollen, und, wie behauptet wird, ſo dürftig ſie auch ſind, über die Geſchichte Cleopatra's wichtige Aufſchlüſſe enthalten. Weit entfernt, die gedachte Erzählung von der Zuſammenkunft Cleopatra's mit Marc Anton für ein ſehr verzeihliches Plagiat aus Rabirius halten zu wollen — weiß ich doch nicht einmal, ob dieſes Dichters Geſänge ſo weit hinaufgegangen ſein mögen — ſo iſt doch in ihr, gleichwie in manchem Anderen, ein poetiſcher Hauch unverkennbar, der den Berichten Plutarch's nicht unbedingt eigen iſt. Vielleicht gehört auch hierher die von Shakſpere ebenfalls benutzte Sage von dem mit muſikaliſchem Feſtgepränge ſcheidenden Gott Bacchus oder Hercules von Antonius in der Nacht vor ſeiner Kataſtrophe.

Wie dem auch ſei, dem Berichte Plutarch's von Antonius wird nicht unbilligerweiſe die Ueberſchrift „Wahrheit und Dichtung" beizugeben ſein. Shakſpere's Schilderung kann und ſoll alſo gar nicht hiſtoriſche Correctheit beanſpruchen. Doch glaube ich zu fühlen, das Bild von Antonius müſſe, gerade aus Plutarch's Lebensbeſchreibung, eine mächtige Wirkung auf Shakſpere's poetiſches Gemüth ausgeübt haben, eine Wirkung, durch die ſich in ſeiner Imagination eine lebens-

kräftige Erscheinung gestaltete und ihn zwang, selbst mit Hintansetzung der materiellen Bedingungen der Bühne, das Innerlicherlebte in dramatische Form zu bringen. Nicht die ehrfurchtgebietenden Tugenden üben, wie uns die Erfahrung in unzähligen Beispielen lehrt, die stärkste Anziehungskraft auf uns aus. Wir schwachen Menschen müssen in den meisten Fällen unseres Gleichen unsere Zuneigung zuwenden, wenn ihre Schwächen in Verbindung oder selbst als Folgen von Eigenschaften erscheinen, welche von der Natur dazu bestimmt scheinen, zu Vorzügen und selbst zu Tugenden ausgebildet zu werden. So ist es mit Marc Anton. Was auch die Ueberlieferung und namentlich Plutarch von den Ausschweifungen desselben erzählt, so war er dennoch inmitten einer Welt von beispielloser Entsittlichung eine glänzende Erscheinung. Seine vorherrschende Neigung zur Ausgelassenheit in sinnlichen Genüssen und zum taumelnden Rausch in maaßlosen Vergnügungen that keinen Eintrag der Ausführung männlicher und kriegerischer Leistungen. Auch waren seine Schwelgereien in ausgesuchten Excentritäten, wie selbst Plutarch an vielen Stellen nicht verbergen kann, von einem poetischen Nimbus umgeben. In der Einbildung oder nach der Fiction einer übermüthigen Laune leitete er seinen Stamm von Hercules ab, oder ließ sich auch als Bacchus, gleichwie ein Nachkomme dieses Gottes, feiern. Setzt Plutarch dieser Erzählung hinzu, gegen die Meisten habe er sich so betragen, daß er eher den Beinamen des Omestes und Agrionius — zwei mythische Personen, die wegen ihrer Grausamkeit und Wildheit zum Sprüchwort geworden waren — verdiente, so können wir darin leicht den Einfluß der Berichte des Octavianus Augustus erkennen, der, ohne in sinnlichen Ausschweifungen reiner und mäßiger zu sein, die Kunst verstand, mit kalter Besonnenheit seine Schwächen vor den Augen der Welt zu verbergen. So darf auch die Erzählung (§ 20) verdächtig erscheinen, nach

welcher er, als ihm die rechte Hand und der Kopf Cicero's überbracht worden, Beides mit Entzücken betrachtet, in ein lautes Gelächter ausgebrochen sei, und nachdem er sich daran satt gesehen, befohlen habe, die Ueberreste des berühmten, wenn auch characterlosen Redners auf dem Forum über der Rednerbühne aufzustecken. Ist die Thatsache wahr, so ist sie nur eine von den vielen Gräueln der Grausamkeit, welche seit einem halben Jahrhundert, von Marius' Zeiten an, in Rom fast zur Mode geworden und deren Octavianus Augustus viele, vielleicht aber mit mehr Anstand und kalter Würde, begangen hat. Manche Geschichtsschreiber wollen sogar wissen, Antonius habe die kalte Grausamkeit Octavian's häufig gemäßigt und wo auch ihm Acte derselben Schuld gegeben werden, falle der Vorwurf mehr auf seine leidenschaftlich ehrgeizige Gattin, Fulvia, eine Frau, die neben kräftigen Eigenschaften, die eines Mannes würdiger gewesen wären, den Ruf unbarmherziger Grausamkeit hinterlassen hat. Ueberdieß ist der gedachte Zug einer bodenlosen Herzenshärtigkeit und empörenden Rachsucht schwer zu vereinigen mit allem Anderen, was von Antonius, selbst in den Berichten Plutarch's, erzählt wird. Die Mittel, welche er anwendete, um in den Besitz von Schätzen und Reichthümern zu kommen, entsprachen in ihrer Härte der Sitte der damaligen Zeit. Seine maaßlose und häufig leichtsinnige Verschwendung, von der uns Plutarch ebenfalls manches Beispiel erzählt, stand im entschiedensten Widerspruche der damaligen Sitte. Reichthümer durch Erpressungen, Wucher und auf anderen verwerflichen Wegen aufzuhäufen, war in damaliger Zeit eine allgemein herrschende Leidenschaft. Denn in ihnen ruhten vorzugsweise die Mittel, um sich der Herrschaft über das Volk zu versichern. Deshalb hört man wohl auch von unglaublichen Verschwendungen, die diesen Zweck in der einen oder anderen Art hatten. Bestechungen zur Gewinnung werthvoller Parteigänger mit großen

Summen waren gewöhnlich. Auch Julius Cäsar verschmähte es nicht, dieses Mittel mit staatsmännischer Umsicht zu gebrauchen. Was wir von den Verschwendungen Marc Anton's hören, hat dagegen überall den Stempel einer, wenn auch leichtsinnigen, so doch ungekünstelten Großmuth. Er scheint selbst in dem Verschenken ungeheuerer Summen einen leidenschaftlichen Genuß gefunden zu haben. Deshalb hingen ihm auch seine Umgebungen, Soldaten und Diener, bis nach der verhängnißvollen Schlacht bei Actium, mit leidenschaftlicher Liebe an. Auch davon lesen wir bei Plutarch einzelne Beispiele, unter denen besonders die Zeichen von Anhänglichkeit und hingebender Treue während der namenlosen Drangsale auf dem Rückzuge aus dem parthischen Kriege einen tiefrührenden Eindruck machen.

So ist denn Alles in der Quelle Shakspere's enthalten, um aus ihr ein Bild des Antonius unter dem Lichte eines tiefen, wenn auch vielfach irre geleiteten Gemüthes zu entnehmen. Selbst ein Schein der Ritterlichkeit, der weit mehr der Romantik als der antiken Welt angehört, umgiebt ihn. Dazu trägt wesentlich bei der Glanz der körperlichen Schönheit, die Fülle der unverwüstlichen männlichen Kraft, womit er, nach dem übereinstimmenden Zeugnisse aller Ueberlieferungen, von der Natur in verschwenderischer Weise ausgestattet gewesen sein soll. Auch hierin liegt eine Verführung für die Schwäche unseres Urtheils und unserer Neigungen, um solchen, von der Schöpfung ausgezeichneten Erscheinungen Ausschweifungen, Verirrungen und Fehltritte nachsichtig zu vergeben, oder nach Umständen sogar ihrem dadurch selbst verschuldeten Schicksale mit Theilnahme zu folgen. Wie auch unser besseres sittliches Gefühl uns nach einer anderen Seite hinweisen mag, so geben wir doch unwillkürlich der Theilnahme nach, welche uns durch Shakspere's Schilderung dieser Individualität erregt wird. Wie genau er auch der Darstellung des Plutarch gefolgt zu

ſein, ja hier und da ſelbſt ſeine Worte abgeſchrieben zu haben ſcheint, ſo hat dennoch ſeine tief eindringende Intuition ein rein menſchliches, in ſich ſelbſt weit abgeſchloſſeneres und natürlicheres Bild aus der Quelle herausgeleſen, als ſich nach materiell mechaniſchen Anſchauungen aus den in vieler Hinſicht ſich ſelbſt widerſprechenden und gegenſeitig ſich aufhebenden Einzelheiten in Plutarch ergiebt.

Daß der von Natur ſinnliche Mann, den Genußſucht und Uebermuth der Laune aller ſittlichen Grundſätze überhoben, unter den von Plutarch berichteten und von Shakſpere genau benutzten Umſtänden von Cleopatra's Reizen bis zum Taumel einer berauſchenden Leidenſchaft befangen wurde, entſpricht den natürlichſten Bedingungen allgemein menſchlicher Schwäche. Vergleichen wir indeſſen Marc Anton's damalige Stellung mit ſeiner jüngſten Vergangenheit, ſo finden wir zur Erklärung und ſelbſt Entſchuldigung noch mehr Anhalt, als in dem aus Plutarch's Berichten in dieſes Drama übergegangenen Einzelheiten. Shakſpere's Bekanntſchaft mit dem, was Marc Anton vor Cäſar's Ermordung war, geht deutlich aus dem meiſterhaften Bilde hervor, das er von ihm in Julius Cäſar entwirft. Die Meinung, welche Brutus, nach gewohnter ideologiſcher Anſchauungsweiſe, von ihm hatte, war zwar, dem Erfolge nach, irrig. Betrachten wir aber, wie Marc Anton unmittelbar nach Cäſar's Ermordung in der Nothwendigkeit war, vor Brutus und Caſſius demüthig zu knieen, ſo können wir dieſen Irrthum für verzeihlich halten. Er war in der That damals noch politiſch unbedeutend. Ob er für einen vorſätzlichen Heuchler in jenem Momente zu halten und daher in einem verächtlichen Lichte zu betrachten ſei, iſt um ſo weniger mit Beſtimmtheit zu entſcheiden, als er in ſeinem ganzen Leben den Eindrücken des Momentes auf ſein Gefühl unterworfen war. Aller Wahrſcheinlichkeit nach ſcheint es glaublich, daß er auch hier demſelben Einfluſſe folgte und,

wenn auch nicht ohne Absicht und persönliche Neigung, so doch ohne vorbedachte arglistige Berechnung von den Umständen auf die Bahn gedrängt wurde, auf welcher es ihm glückte, trotz mancher Hindernisse und Widerwärtigkeiten, zu der Machtstellung eines der Herren der dreigetheilten Welt zu gelangen. Was konnte unter diesen Umständen seiner Reizbarkeit für alles Außerordentliche, seiner leidenschaftlichen Begierde nach Genuß unerlaubt oder unerreichbar scheinen? Ich weiß nicht, und werde mich nicht vermessen zu entscheiden, ob in Shakspere's Imagination diese Anschauungsweise von Einfluß auf die von ihm zu versinnlichende Erscheinung gewesen sei. Es wird eben so schwer sein, die Möglichkeit nachzuweisen, als die Unmöglichkeit zu behaupten. Doch ehe unser sittliches Gefühl ein Endurtheil über die Ethik dieses Stoffes ausspricht, dürfen wir wohl die Erscheinung von dieser Seite betrachten.

Von der höchsten Bedeutung ist die Macht der Verführung, welche auf Antonius wirkte. Und hier kommen wir auf den höchsten Gipfel der Bewunderung für die unergründliche Tiefe von Shakspere's poetischer Intention. Plutarch spricht viel von der Unwiderstehlichkeit der körperlichen Reize, welche Cleopatra zu Gebote standen. Shakspere hat diese Mittel der Aeußerlichkeit weniger hervorgehoben, ja er spricht sogar von der sonnegebräunten Stirn der ägyptischen Königin. Er läßt sie selbst von ihrem Angesicht, dem die heiße Sonne Aegyptens eine dunkle Färbung gegeben, von Runzeln reden, mit welchen die Zeit dasselbe durchfurcht habe. Auf der anderen Seite weiß Plutarch viel zu erzählen von den mit schlauer Berechnung von Cleopatra angewendeten Künsten, um Antonius auf arglistige Weise in ihren Netzen zu umstricken und zu fesseln. Shakspere giebt zwar unserer Phantasie alle Freiheit, um uns das Bild einer Frau im Besitz aller feinen weiblichen Künste der Gefallsucht, eines durch-

dringenden Verstandes und behenden Geistes vorzustellen. Wer die Welt und besonders das Leben der höheren Kreise zu beobachten Gelegenheit hatte, muß es bewundern, wie tief der Dichter eingedrungen ist in Regungen eines weiblichen Gemüthes, welche nicht blos dem unbetheiligten Beobachter, sondern auch oft dem erregten Individuum selbst unentwirrbare Räthsel und Geheimnisse bleiben. Wer kann es sagen, ja welche Frau, in einer ähnlichen Lage wie Cleopatra, wird es immer entscheiden können, ob ihre Handlungsweise bedingt werde von Berechnung oder vom Instinct der Leidenschaft, von Eitelkeit und Herrschsucht, oder von sinnlicher Begierde, ja selbst von Ehrfurcht vor dem Mann oder von dem frivolen Kitzel ihn als Spielball der Laune zu gebrauchen? Alle diese Räthselfragen werden in Shakspere's Cleopatra angeregt. Aber der Gesammteindruck des Verhältnisses zwischen ihr und Antonius ist doch der einer gegenseitigen Leidenschaft von dämonischer Natur und dämonischer Gewalt, einer Leidenschaft, deren Macht um so furchtbarer ist, als sich in ihr die heftigste sinnliche Begierde, bei allen Mitteln sie zu befriedigen, mit den reichsten Gaben des Geistes verbindet. Die häufigsten Winke und Andeutungen werden uns gegeben über den Zauber der Anmuth, der auf diesem Wege selbst das Vorwurfsvolle und Verwerfliche ihres Thuns unwiderstehlich reizend erscheinen läßt.

Ob Shakspere das vergegenwärtigte Bild nach eigener Erfahrung ausgemalt hat? Die getreue Naturwahrheit scheint zur bejahenden Antwort zu drängen, und lesen wir seine erotischen Sonette (127—152), so können wir kaum an deren Berechtigung zweifeln. Es ist nicht blos eine müßige Schwäche, an der materiellen Wahrheit des Erlebnisses zu zweifeln, durch das ihm diese poetischen Ergüsse zum Bedürfniß geworden sind. Sobald wir diese Episode aus seinem Leben mit prüder Verblendung über die rein menschliche Natur des

Dichters ausstreichen, beeinträchtigen wir auch die Anschauung der Totalität seiner poetischen Größe. Denn poetisch groß ist eben seine Befähigung, eine Verstimmung und Verirrung, unter welcher er selbst periodisch gelitten und schmerzlich gerungen hat, mit der unbefangensten Objectivität in schlagender Naturwahrheit vor den Augen der Welt, unter dem Lichte einer tieftragischen Begebenheit, bloßzulegen. Doch wer könnte auch jene erotischen Gedichte, wenn er sich unbefangen in dieselben vertieft, ohne die Regung der mitleidsvollen Theilnahme für die reichbegabte Individualität des Verfassers lesen? So wird denn auch in den ersten Scenen des vorliegenden Drama's unser Gemüth zu denselben Gefühlen der Furcht und Theilnahme, und zwar um so mehr angeregt, als es sich um Personen von der höchsten historischen Bedeutung handelt. Denn so wenig auch Shakspere die Absicht haben konnte, mit Antonius und Cleopatra einen Beitrag zur Kenntniß der Geschichte zu geben, so wenig konnte er doch und können auch wir des historischen Bodens der Begebenheit nur einen Augenblick vergessen.

Wie hat er es aber auch verstanden, unsere Theilnahme an Antonius, trotz seiner sittlichen Schwäche, zu fesseln. Octavian's Tadel und Vorwurf gegen ihn im Gespräche mit Lepidus ist nicht ungerecht. Auch die Kunst der Sprache kommt dem Dichter zu Hülfe, indem er Octavian eine klare, besonnene und leidenschaftslose Ausdrucksweise verleiht, wogegen in Antonius' und Cleopatra's Reden von vornherein überall die Leidenschaft durchklingt. Aber, sei es der Eindruck der männlichen Entschlossenheit, mit der sich Antonius von Cleopatra losgerissen hat, sei es die Wirkung der versöhnenden Reden des Lepidus, oder endlich unsere Voreingenommenheit gegen den zweideutigen und politisch arglistischen Character des historischen Octavianus Augustus, es beschleicht uns schon hier die Furcht vor dem Schicksale, das Antonius in diesem

Manne bedroht. Auch läßt die Bestätigung dieser Furcht nicht lange auf sich warten. In der Zusammenkunft der Triumvirn gewinnt Antonius unsere volle Theilnahme durch die ritterlich offene Treuherzigkeit, mit welcher er seine Verschuldungen gegen die Genossen der Weltherrschaft eingesteht. Er überglänzt bei Weitem den herrscherstolzen und förmlich kalten Octavianus. Die Vermählung der Octavia mit Antonius, der kürzlich durch den Tod Fulvia's Wittwer geworden war, läßt der Dichter auf seine Weise nicht von Octavianus selbst, sondern von dessen Vertrauten, Agrippa, zur Befestigung des wiederhergestellten Einverständnisses vorschlagen. Es gehört zu den vielen Feinheiten oder, wie Andere wollen, unwillkürlichen Sorglosigkeiten des Dichters, daß er uns in Ungewißheit läßt, ob es einerseits dem Octavianus mit der Befestigung der Einigkeit durch diesen Ehebund und andererseits dem Antonius mit der Trennung von Cleopatra Ernst gewesen sei. Das Letzte ist selbst nach der Geschichte zu glauben. Das Ehebündniß konnte unmöglich auf gegenseitige Neigung gegründet sein. Octavia war gleich Antonius erst vor Kurzem zur Freiheit über ihre Hand zu verfügen gelangt. Sie war erst eben Wittwe des Marcellus geworden und noch schwanger von ihm, als sie sich mit Antonius vermählte, so daß der Senat sie von der gesetzlichen Frist, an welcher Wittwen bis zum Abschluß einer neuen Ehe gebunden waren, dispensiren mußte. Demungeachtet lebten Beide über drei Jahre in friedlicher und scheinbar glücklicher Ehe zu Athen; denn aus ihr entsprangen zwei Töchter. Auch wurde der Friede dieser Ehe bis in das Jahr 33 v. Chr. nicht wesentlich gestört durch viele feindliche Schritte des Octavianus gegen Marc Anton. Vielmehr wußte Octavia, deren Tugend und Liebe zu ihrem Bruder Plutarch im reinsten Lichte darstellt und auch Shakspere durch das von ihr gegebene Bild vollständig anerkennt, lange Zeit noch versöhnend zu wirken. Erst dann, als An-

tonius zum Partherkrieg ausziehen mußte, vereinigte er ſich wieder mit Cleopatra. Das Alles konnte Shakſpere nicht unbekannt ſein, wiewohl er dieſe drei Jahre und den unglücklichen Partherkrieg überſpringt, wodurch die Verſöhnung mit Octavianus und der Bruch mit ihm, ſowie die Vermählung mit Octavia und die Trennung von ihr im Drama nahe aneinandergerückt werden. Wir dürfen daher glauben, er habe die Umkehr Antonius' nach deſſen momentaner Geſinnung zwar für ehrlich gehalten, zugleich aber die Ueberzeugung gehabt, daß in dem Naturell des Antonius ſowohl, als in der Uebermacht der Verhältniſſe die verhängnißvolle Nothwendigkeit ſeines Unterganges durch dieſen Schritt nur noch gewiſſer werde. Der Dichter ſelbſt berechtigt uns zu dieſer Annahme durch alle Nebenumſtände. Des Antonius Begleiter, Enobarbus, eine Geſtalt, die uns ſchon in den erſten Scenen durch ihre ſoldatiſche Derbheit und practiſche Klarheit zum Ganzen der Handlung unentbehrlich geworden, entwirft gerade in den Scenen, wo die Triumvirn zuſammenkommen, den Umgebungen derſelben das lebhafteſte Bild von Cleopatra's glanzvoller Erſcheinung durch die Erzählung von ihrer zauberhaft prächtigen Ankunft auf dem Cydnus in Tarſus. Es iſt als ob wir mit unleugbarer Gewißheit die Unmöglichkeit der Befreiung des Antonius aus dieſen magiſchen Banden fühlen ſollten. Man möchte überhaupt zu glauben geneigt ſein, Shakſpere bediene ſich dieſer Perſon, ſeiner oft wahrnehmbaren Gewohnheit gemäß, gleichwie eines Chorus, um unſer Urtheil auf den Standpunkt zu führen, der ſeiner Intention gemäß iſt.

Noch beſtimmter erinnert uns der Dichter an die verhängnißvolle Lage des Antonius durch die Warnung des Wahrſagers vor der Uebermacht von Octavianus' Genius über den des Antonius. Dieſe Stelle iſt gleich vielen anderen dem Plutarch faſt wörtlich nachgeſchrieben, und es iſt nicht unmög-

lich, daß ſie Shakſpere's Aufmerkſamkeit zur Auffindung der Spuren von dem geiſtigen Uebergewichte Octavianus über Antonius in ſeiner Quelle vorzugsweiſe geſchärft hat. Denn unter dem Einfluſſe der Denkwürdigkeiten des Octavianus Auguſtus, welche Plutarch vorzugsweiſe zum Anhalt bei der Erzählung dieſer Begebenheiten gedient haben, war dieſer nicht im Stande das Benehmen jenes in unparteiiſchem Lichte zu ſchildern. Shakſpere muß ſchon bei der Abfaſſung des Julius Cäſar ein lebhaftes Bild von dem moraliſchen Uebergewichte des weit jüngeren Mannes über den älteren Marc Anton gehabt haben. (Antonius war damals 41—44 Jahre und Octavianus 20—21 Jahre alt.) So ſcheint es wenigſtens nach dem herriſchen Widerſpruch, welchen der Dichter dem Octavianus gegen den Antonius, hinſichtlich der Führung des einen oder des anderen Flügels bei der Schlacht von Philippi, in den Mund legt, und dem ſich dieſer unterwirft. Dieſer kleine Zug iſt um ſo merkwürdiger, als Shakſpere in ſeiner Quelle keine Veranlaſſung dazu fand. Nach dieſer war bei der erſten Schlacht von Philippi, wo Caſſius von Marc Anton geſchlagen wurde und Brutus gegen das Heer des Octavian mit Erfolg kämpfte, dieſer krank in ſeinem Zelte zurückgeblieben. Wie dem auch ſei, unter allen Umſtänden gehört die Schilderung Shakſpere's von Octavianus in dieſem Stücke zu ſeinen größten Schöpfungen. Ueberall läßt er ihn mit der Sicherheit des geprüften Staatsmannes auftreten. Es fehlt zwar, beſonders gegen das Ende, Nichts, um ſeinen argliſtigen Character, ſeinen herrſchſüchtigen Ehrgeiz, der kein Mittel zur Erreichung ſeiner Zwecke ſcheut, und die abgeſchliffene Falſchheit ſeines Weſens durchſchauen zu können. Seine vorgebliche Entrüſtung bei der Ankunft Octavia's, die ſelbſt nicht unter dem Lichte einer Verſtoßenen auftreten will, die Botſchaft, welche er der Cleopatra ſendet, ſeine Zumuthung an dieſe, den Antonius auszuliefern oder umzubringen, und end-

lich die heimtückische Verstellung in ihrer Gegenwart, während er schon entschlossen ist, die bis dahin gefeierte Königin von Aegypten schimpflich im Triumphe zu Rom aufzuführen, das Alles zeichnet ihn vollständig in dem verwerflichsten Lichte. Demungeachtet hat ihm der Dichter nirgends eine gehässige Färbung gegeben. Zwischen der königlichen Würde, mit welcher er unter Anderen den staatsklugen, ebenfalls nicht vorwurfsfreien Bolingbroke oder Heinrich IV. umkleidet, und dem Octavianus seiner Schilderung ist immer noch ein großer Unterschied; doch werden wir vollständig in die Illusion versetzt, den Imperator Octavianus Augustus in demselben Lichte zu sehen, in dem uns die Geschichte ihn darstellt.

Nach allgemeiner geschichtlicher Erfahrung verfällt die leidenschaftliche Verblendung, Kopflosigkeit, Uebereilung und Schwäche gegenüber der klugen Besonnenheit und kühlen Berechnung unerbittlich ihrem Verhängniß, wenngleich die sittliche Bedeutung dieser in unseren Augen nicht eine höhere Schätzung und Achtung verdient als jene. Und der erschütternde Eindruck wird vermehrt durch das Zusammentreffen von vernichtenden Schlägen, welche bald in Folge von Treulosigkeit untergeordneter Personen, bald durch unmittelbare eigene Verschuldung auf die dem Untergange geweihten Individuen niederfallen. Wollend oder nicht wollend hat der Dichter in diesem Drama Alles gethan, um uns diesen Eindruck zu machen. In so fern darf auch diese Schöpfung, gleich vielen anderen, als ein Bruchstück der allgemeinen Weltgeschichte angesehen werden, wenn es gleich dem Dichter fern lag, ein Bild der damaligen römischen Zustände zu geben. Die glühende Leidenschaft läßt uns Cleopatra nicht als die politisch bedeutende Königin, sondern nur als die geistreiche, sinnliche Frau anschauen. Die Steigerung dieser Leidenschaft durch die Eifersucht auf Octavia ist in eben der Weise voller Naturwahrheit ausgemalt, und wenn das Zartgefühl moderner

Kritiker an Cleopatra's maaßloſer Wuth gegen den Ueberbringer der Nachricht von Antonius' Vermählung mit Octavia Anſtoß nimmt, ſo liegt der Grund davon in dem Ueberſehen des Standpunktes des Dichters und der Unkunde ähnlicher Fälle, wo auch in unſeren Zeiten eine Frau von gleicher Geſinnung und Stellung, wie Cleopatra, ſich in derſelben Weiſe vergeſſen könnte. Die Trennung Antonius' von Octavia iſt nicht hiſtoriſch motivirt, die Wiedervereinigung deſſelben mit Cleopatra entſpricht in dem Drama nicht einmal den Berichten von Shakſpere's Quelle, und die Vorbereitungen zu dem großen Kampfe mit dem zweiten Theilhaber der Weltherrſchaft ſind, gleich dem Beginne deſſelben, in wenige Scenen zuſammengedrängt. Doch was der hiſtoriſchen Treue und Genauigkeit abgeht, gewinnen wir an dem Eindruck des verhängnißvollen Bannes, unter deſſen Druck die Hauptperſonen handeln und die entſcheidende Wendung ihres Schickſales eigenwillig herbeiführen. Unter dieſen Umſtänden tritt dann auch die Peripetie der Tragödie ein mit dem räthſelhaften Verlaſſen des Kampfplatzes Seiten der ägyptiſchen Königsflotte und der ſchmachvollen Flucht des Antonius aus der noch unentſchieden ſchwankenden Seeſchlacht bei Actium. Dieſes hiſtoriſch unerklärliche Ereigniß ſteht nicht allein in der Geſchichte, da mehrere Fälle angeführt werden könnten, wo die Entſcheidung einer großen welthiſtoriſchen Frage nach einer Seite hin an einem Faden hängt und plötzlich durch einen unerwarteten Zwiſchenfall menſchlicher Schwäche oder Kurzſichtigkeit zu Gunſten der entgegengeſetzten ausfällt. Von ſeinem Standpunkte aus hatte Shakſpere das volle Recht, die welthiſtoriſche Bedeutung dieſer Wendung aus den Augen zu ſetzen und ſie nur im Zuſammenhange mit dem perſönlichen Schickſal von Marc Anton und Cleopatra anzuſchauen und darzuſtellen. Der dämoniſche Einfluß der gegenſeitigen Leidenſchaft des Antonius und die weibiſche Schwäche der Cleopatra mußten

ihm als die einzigen Motive gelten. Derſelbe Dämon einer ſinnloſen Handlungsweiſe iſt es auch, der Antonius in die Verzweiflung der tiefen Verachtung gegen ſich ſelbſt ſtürzt. Sprechen wir von dem Teufel, der uns zum Böſen und Widerſinnig-Schandhaften verführt, ſo denken wir auch an deſſen diaboliſche Freude über die Qual, welche uns dadurch bereitet worden. Dieſe ſymboliſche Vorſtellung iſt pſychologiſch vollkommen berechtigt. Ich weiß nicht, ob ich die Anſicht derjenigen theilen ſoll, die den Irrſinn Marc Anton's als zu weit ausgeführt tadeln und bemerken wollen, daß er ſich zu ſehr auf eine unwürdige Weiſe darſtelle. Ich kann nur die ſeeliſche Wahrheit in dem vor uns aufgerollten Bilde bewundern, und möchte gerade darin den erſchütternden tragiſchen Eindruck erkennen, daß wir eine glänzende Erſcheinung in die Tiefe ſinnloſer Verwirrung ganz hinabgeſunken ſehen. Auch läßt es der Dichter nicht an Momenten fehlen, die uns an den ehemaligen Glanz dieſer Erſcheinung, ſelbſt während des menſchlich-erbärmlichen Verlöſchens deſſelben, erinnern. Inmitten der furchtbaren Schickſalsſchläge, die Antonius durch den Abfall der Bundesgenoſſen, durch Muthloſigkeit oder Verrath ſeiner Feldherren und durch das treuloſe Verlaſſen von Freunden treffen, ſehen wir noch Proben ſeiner unerſchöpflichen Großmuth. Selbſt die zweimalige Herausforderung Octavian's zum Zweikampf, die, wenn ſie nicht geſchichtlich bezeugt würde, nach den Begriffen damaliger Zeit unglaublich ſcheinen müßte, konnte der Dichter nach ſeiner Anſchauung als einen Beitrag zur Ausführung von Marc Anton's ritterlichem Weſen ohne Bedenken benutzen. So werden wir denn bis zu dem letzten Todesſtreich, den das Schickſal Antonius verſetzt, als ihn in dem Hoffnungswahne, noch einen erfolgreichen Sieg über Octavianus erfechten zu können, die Flotte verrätheriſch verläßt, in der lebhafteſten Theilnahme für ihn erhalten. Der Ausbruch ſeines Zornes gegen Cleopatra iſt

doppelt motivirt. Nach ihrem huldvollen Benehmen gegen den Träger der heimtückischen Sendung Octavian's durfte er die Gefahr ahnen, die ihm auf diesem Wege drohte. Hatte seine maaßlose Leidenschaft gegen Thyreus ihren eigentlichen Grund in dieser Ahnung oder Ueberzeugung, so war er auch berechtigt, in dem Uebergang der ägyptischen Flotte einen Verrath Cleopatra's zu erkennen; und seine Schmähungen gegen diese waren für natürlich zu erachten, zugleich aber zum allgemeinen Bilde unentbehrlich. Denn wer weiß es nicht, daß bei einer sinnlichen Verbindung zweier leidenschaftlicher Naturen ein fester Grund für gegenseitigen Glauben fehlt und der Dämon des Mißtrauens, im Hintergrunde des Gemüthes ruhend, nur des Anlasses bedarf, um mit entfesselter Wuth hervorzubrechen? Doch um auch bis zum letzten Augenblicke unsere Theilnahme zu fesseln, läßt der Dichter die Züge der Anhänglichkeit und Verehrung nicht unbenutzt, welche nach seiner Quelle das Ende Marc Anton's begleiten. Enobarbus, dem Antonius seine Schätze nachgesendet hatte, nachdem er treulos von ihm gegangen war, stirbt aus Reue über seinen Treubruch. Der treueste unter Allen, der Freigelassene Eros, giebt sich lieber selbst den Tod, als von seiner Hand den geliebten Herrn sterben zu sehen; und die Todtenklage Cleopatra's, wie selbst die der Feinde über den Untergang einer großen Persönlichkeit gießt in unsere Herzen Tropfen des Mitleides mit einer Individualität, in der die Schatten großer und vorwurfsvoller Schwächen mit dem Glanze liebenswerther Eigenschaften wunderbar gemischt waren.

Im höchsten Grade manifestirt sich die Größe des poetischen Ingeniums Shakspere's an der Schilderung des Ausganges von Cleopatra's Schicksal. Was kann empörender sein, als ihre Flucht bei Actium? War es weibische Feigheit oder tückischer Verrath? Auch die Geschichte hat keine Antwort auf diese Frage. Doch was es auch war, so ist der

Vorwurf von gleicher Schwere. Einer weiteren Ausführung dieſer Aufſtellung bedarf es nicht; aber deſto mehr der Anerkennung der großen poetiſchen Kraft des Dichters, der es gelang, ſelbſt nach dieſer Thatſache von kaum genug zu ſchätzender Schwere unſere Theilnahme an dieſe Frau noch zu feſſeln. Und wie gering ſcheinen uns, wenn wir ſie genau betrachten, die Mittel, die dazu verwendet ſind! Wir ſehen in ihr nur noch die Frau und könnten leicht in Verſuchung kommen, in ihr eine, bis dahin nicht geahnte Macht der Liebe zu achten, wenn nicht mit dem feinſten poetiſchen Inſtinct das Bild der geübten Künſtlerin auf dem Felde leidenſchaftlich ſinnlicher Begierde aufrecht erhalten wäre. Denn wo wir auch unſer forſchendes Auge hinwenden, begegnen wir überall wieder denſelben Ungewißheiten und Zweifeln, wie früher, ob wir ihre Handlungsweiſe mehr der ſchlauen Berechnung oder dem Antrieb einer innigen Neigung zuſchreiben ſollen. Es iſt falſch und ungerecht in ſolchen Fällen von Heuchelei zu ſprechen. Des Menſchen Herz iſt ein unerforſchliches Geheimniß und im höchſten Grade gilt das von dem am feinſten gebildeten Herzen der Frau. Wie Viele glauben zuletzt das ſelbſt, was ſie erſt nur zu fühlen ſcheinen wollten. Cleopatra's Entſchluß ſich in ihr Grabmal einzuſchließen und Antonius ihren Tod melden zu laſſen, iſt ein Schritt, von dem wir nur ſchwer ſagen können, ob er von der momentanen Klugheit eingegeben iſt, um ſich den bitteren Vorwürfen des Antonius zu entziehen, oder ob er für einen neuen Kunſtgriff ſeiner Coquetterie gehalten werden ſoll. Als dadurch eine unerwartete Wendung bewirkt worden, und Antonius ſich ſelbſt den Tod gegeben hatte, fühlte, wie ich überzeugt bin, Cleopatra für den Sterbenden und dann den Entſeelten eine innigere und vielleicht mächtigere Liebe, als ſie für den Lebenden empfunden hatte. Dagegen entwickelt ſie die ganze Gewandtheit ihrer Klugheit und Verſtellungskunſt gegen Octavianus. Plutarch iſt billig

genug, ihr nicht nachzusagen, sie habe noch daran gedacht, diesen durch ihre Reize zu fesseln. Shakspere konnte es daher nicht in den Sinn kommen, an diese widerwärtige Legende, die von Historikern nach der Zeit Plutarch's benutzt wird, nur im Entferntesten zu erinnern. Dagegen ist ihre Haltung gegenüber dem Imperator von der Sendung Thyreus' an von der feinsten Klugheit. Ihre Unterredung mit ihm ist ein Muster in dieser Beziehung, und die Comödie, welche sie mit Seleucus spielt, ist ein Meisterstreich. Wiewohl kein positiver Beweis dafür anzugeben ist, kann man nicht einen Augenblick bezweifeln, daß sie ihren Diener zu dieser scheinbar verrätherischen Aussage angestellt hatte, um Octavianus zu täuschen und ihn sicher darüber zu machen, daß sie von ihrem Vorsatze, sich das Leben zu nehmen, zurückgekommen sei. Denn von dem Augenblicke an, wo sie die entschiedene Absicht des Imperators kannte, sie als Gefangene im Triumph aufzuführen, stand ihr Entschluß fest, sich das Leben zu nehmen. Wozu auch überhaupt die Uebergabe eines Verzeichnisses ihrer Schätze an Octavianus und die Aufrufung des Seleucus zur Bezeugung ihrer gewissenhaften Angabe? Bei allem dem hat dennoch der Tod dieser, trotz der an ihr haftenden Vorwürfe, ausgezeichneten Frau einen so tiefsinnig tragischen Character, daß wir über den Eindruck, den er uns macht, vergessen müssen, ob und in wieweit dieses Drama vor den Grundsätzen der Ethik zu rechtfertigen sei.

Ich glaube irgendwo gelesen zu haben, aus einigen Worten Cleopatra's in der Schlußscene sei zu vermuthen, daß Shakspere selbst an der Möglichkeit, dieses Drama auf die Bühne zu bringen, gezweifelt habe. Cleopatra spricht von der Schmach, im Triumphe aufgeführt zu werden, und sagt nach der von A. Schmidt bearbeiteten Tieck'schen Uebersetzung:

Anton tritt trunken auf; — ein Junge quält
Die Rolle der Cleopatra und macht
Zur Metze meine Hoheit.*)

und da bekanntermaaßen zu Shakſpere's Zeiten die Rolle Cleopatra's nur von einem Knaben geſpielt werden konnte, will man daraus auf die Beſorgniß des Dichters ſchließen, daß kein Knabe ſie würdig genug vorſtellen könne. Ich mag nicht ſo weit in Shakſpere's Gedanken einzudringen ſuchen. Was ſie aber auch in dieſer Hinſicht geweſen ſein mögen, ſo darf man doch überzeugt ſein, daß die Rolle der Cleopatra ſowohl als die des Antonius eine Kunſtausbildung und eine Einſicht in den wahren und echten Sinn derſelben verlangt, die das Maaß der Befähigung von den meiſten, ja vielleicht von manchem unter den ausgezeichneteſten Bühnenkünſtlern und Künſtlerinnen überſteigt. Wie alle großen Rollen Shakſpere's ſtehen beide auf der äußerſten Grenzlinie der Naturwahrheit. Doch in dem dramatiſchen Gemälde der Cleopatra hat Shakſpere mit verwegener zwar, aber auch mit bewunderungswürdig künſtleriſcher Hand die zarteſten und empfindlichſten Stellen allgemeiner menſchlicher Anſchauungen und Vorſtellungen berührt. Und das Bild dieſer außerordentlichen Frau ſchneidet um ſo tiefer in unſere Empfindungen ein, als es der Sache nach genau auf realiſtiſchem Boden ſteht. Nur durch den poetiſchen Hauch, der es umgiebt, wird der herbe Eindruck der realiſtiſchen Wahrheit gemildert. Es wird auf dieſem Wege mit einer unwiderſtehlichen Größe und Anmuth, die ſelbſt noch bis zum letzten Momente in Cleopatra's liebeln-

*) Im Original ſtärker ſo:

Antony
Shall be brought drunken forth, and
I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' the posture of a whore.

dem Spiele mit der todbringenden Schlange durchgeführt ist, auf so meisterhafte Weise umgeben, daß dadurch jeder Vorwurf, ja jeder Gedanke an das sittliche Urtheil über ihr Wesen in süßen Schlaf gewiegt wird. Werden die Grenzen, in welchen dieses Bild ausschließlich auf unser Gemüth wirken kann, nur um eine feine Linie überschritten, so liegt die Gefahr nahe, daß der poetische Hauch der Erscheinung verschwindet und das Anstößige derselben überwiegend wird. Also schon danach könnte an der Bühnengerechtigkeit dieses Stückes gezweifelt und ein Vorwurf erhoben werden, der auch durch eine geschickte Bühnenbearbeitung oder mit dem Streichen mancher unleugbar entbehrlichen Scene und mit Abkürzung anderer kaum beseitigt werden könne. Das mag zur Entscheidung dahingestellt bleiben. Doch sollte auch, was ich durchaus nicht behaupten will, keine Bühne, nach Maaßgabe ihrer räumlichen Bedingungen und ihres Reichthums an künstlerischen Mitteln, im Stande sein, dieses Poem befriedigend darzustellen, so bleibt es doch eine große Tragödie, in der sich die tiefsten Geheimnisse des Gemüthes vor uns aufthun. Auf erschütternde Weise schauen wir an, wie auch die edelsten Elemente, die aus der Hand der Natur hervorgegangen sind, unter dem Einflusse der menschlichen Schwäche sich zu dem Verwerflichsten verkehren können, und wie in natürlicher Folge die äußeren Umstände und Umgebungen daran die Anknüpfungspunkte finden, um auch die mit den reichsten Gaben ausgestatteten Individualitäten in ein verhängnißvolles Schicksal hinabzureißen.

III.

Coriolanus.

P. P.

Wenn man in der Tragödie Coriolanus das entschiedene Gegenbild von Antonius und Cleopatra sehen will, so wird sich viel für diese Meinung anführen lassen. Der auffallendeste Gegensatz liegt in den Motiven der Begebenheiten und Charactere. Während in Antonius und Cleopatra vorzugsweise sinnliche und geistige Schwächen die Veranlassung zu tragischen Verwickelungen geben, überstürzt sich hier die Ueberfülle der Kraft. Dort dienen Anlagen zu großen Eigenschaften zur Versöhnung mit vorwurfsvollen Verirrungen und Handlungen, wogegen hier die erhabensten Eigenschaften im Vordergrunde stehen, und in der Ueberstürzung der Leidenschaft zum Verbrechen und Untergange führen. In Antonius und Cleopatra ist die Hauptrolle einer Frau zugetheilt, welche durch maaßlose Verirrungen in der Leidenschaft des Ehrgeizes und der Sinnlichkeit sich selbst und die ihr Zugehörigen in das Verderben hinabreißt. In Coriolanus ist ein überkräftiger Mann die hervorragendeste Person, an dem sich das tragische Schicksal vollzieht und die Frau, welche, durch die erhabensten Eigenschaften unsere Verehrung gewinnt, scheint zwar nur in

der zweiten Linie zu ſtehen und an dem Schickſale mehr einen leidenden als einen ſchuldigen Antheil zu haben, doch iſt auch ſie, wie wir ſehen werden, als Mutter ihres heldenmüthigen Sohnes nicht von jeder Verſchuldung frei zu ſprechen.

Trotz dem Allen kann ich nicht, nach dem Vorgange von Gervinus, auf die Abſicht Shakſpere's ſchließen, in dieſem Drama ein Gegenbild gegen das vorhergehende aufzuſtellen. Thatſächlich iſt allerdings auch in dem hiſtoriſchen Boden, auf welchem die Perſonen und ihre tragiſchen Verwickelungen ſtehen, ein weſentlicher Beitrag zu dem Gegenſatze des einen Gemäldes gegen das andere zu vermuthen. Nur iſt es mir zweifelhaft, ob ſich der Dichter der Abſicht bewußt war, ſich von der, durch den Einfluß des Orients, geſteigerten Sittenverderbniß Roms den Zeiten primitiver Sittenreinheit und dem Heroismus der jungen römiſchen Republik zuzuwenden. Es ſollte wohl überhaupt ſchwer ſein, für die tragiſche Schuld einen genügenden Maaßſtab zu finden und nach demſelben erſchöpfend zu beurtheilen, ob die des Einen vor dem Richterſtuhle der Moral ſchwerer wiege, als die des Anderen. Darin trennt ſich eben das Urtheil, welches von der Sittenlehre bedingt wird, von demjenigen, dem eine tragiſche Schuld zu unterwerfen iſt, daß jenes von der Frage abhängt, ob und wie weit die vorliegende Verirrung den Geſetzen und Regeln beſtimmter Grundſätze über Tugend und Laſter zuwiderläuft, während dieſes von dem Einblicke in eine Weltordnung abhängt, die über der Menſchen Verſtehen und Begreifen ſteht. So wird alſo der primitive Zuſtand der Sittenreinheit, zur Zeit Coriolan's, gegenüber einem verwickelteren und immerhin verderbteren Culturzuſtande, zur Zeit von Antonius und Cleopatra, für das Urtheil über die größere Schuld oder die größere Theilnahme an dem Schickſale des Einen oder der Anderen nicht maaßgebend ſein. Vielmehr handelt es ſich bei Beiden in

gleichem Maaße um die Stellung der menſchlichen Individualität zu der Totalität der Welt, inſoweit dieſe durch die äußeren Umſtände dem Widerſtreben jener mit vernichtender Gewalt entgegentritt.

Aber allerdings iſt der hiſtoriſche Boden der einen Tragödie von dem der anderen ſo weſentlich verſchieden, daß in dem Eindrucke dieſes Unterſchiedes eine Entſchuldigung oder Erklärung für die Anſchauung von Gervinus liegen kann. Während wir uns in dem vorhergehenden Drama in den Kreiſen hiſtoriſcher Verwickelungen bewegen, welche urkundlich begründet ſind, und an denen die Kritik nicht weſentlich rütteln kann, liegt die Geſchichte Coriolan's noch im Bereiche der mythiſchen Zeit der römiſchen Republik. Nun iſt es aber ein unveräußerliches Attribut der Welt der Sage, mit der jede Geſchichte beginnt, daß ſie auf die Phantaſie einen weit feſſelnderen Eindruck macht, als die verbürgte Hiſtorie. Sie nimmt dadurch zugleich unſer ethiſches Urtheil mehr gefangen als dieſe und, indem die Freiheit zur Ausbildung der Geſtalten und Begebenheiten eine ehrfurchtsvollere Anſchauung geſtattet, folgt daraus eine größere Milde und Nachſicht gegenüber den menſchlichen Schwächen und Verirrungen. So kann es wohl geſchehen, daß die Abweichungen von Sitte und Recht in Antonius und Cleopatra das ethiſche Urtheil zu größerer Strenge auffordern, als die Verirrungen der heroiſchen Geſtalt Coriolan's. Und doch iſt die Empörung Antonius' gegen die unerſchütterlichen Grundpfeiler der Weltordnung an ſich ſelbſt nicht größer, als die Coriolan's. Aber dem Dichter war freilich durch den Stoff ſelbſt die Aufgabe geſtellt, Seiten des Gemüths- und Seelenlebens aufzudecken, welche von denen in Antonius und Cleopatra weit abliegen.

Mit dieſen Fragen hängt genau eine zweite zuſammen. Ob es im Sinne des Dichters gelegen habe, einen Abſchnitt aus der pragmatiſchen Geſchichte Roms dramatiſch zu ver-

gegenwärtigen, und ob es ihm darum zu thun gewesen sei, den Conflict zweier politischer Principien, in seiner tragischen Wirkung auf ein Individuum, zur Anschauung zu bringen, ist schon oft der Gegenstand einsichtsvoller Betrachtungen gewesen. Man hat auf diesem Wege dem vorliegenden Drama auch wohl den Character einer Historie zusprechen wollen. Diese Meinung ist zwar durch einen vortrefflichen Aufsatz von Heinr. Viehoff*) sachkundig widerlegt. Sie hat aber in mehr als einer Hinsicht eine interessante Seite und ist daher einer erneuten Besprechung nicht unwerth. Das ist schon im Allgemeinen der Fall durch ihren Zusammenhang mit dem Urtheile über Shakspere's historische und staatsmännische Einsicht. Je höher man diese anschlägt, um so mehr sollte man darauf achten, ob und welche Abweichungen von denjenigen Quellen er sich gestattet, die ihm als historisch gelten durften, und wo er sich an dieselben für gebunden erachtet. Denn gerade danach wird man am sichersten darüber urtheilen können, ob er die pragmatische Geschichte mit ihren materiellen Wahrheiten zu ergründen und dadurch eine staatsmännische Einsicht zu erlangen gesucht, oder ob ihm der Zusammenhang der Ereignisse mit den Schicksalen der Individuen in erster Stelle, und nur in zweiter Reihe die Genesis der aus ihnen hervorgehenden politischen Gestaltungen zum wesentlichen Gegenstand der Aufmerksamkeit gedient hat. Von dem Gebrauche, den Shakspere in seinen großen englischen Historien von der pragmatischen Geschichte, in Bezug auf Thatsachen und ihre chronologische Reihenfolge, gemacht hat, brauchen wir kaum noch zu sprechen. Die dabei vorherrschende Freiheit beweist zur Genüge, wie wenig es in seinem Sinne lag, sie mit staatsmännischer Genauigkeit zu betrachten. Wenn aber dennoch seine Anschauung derselben nach ihrer hervorragenden

*) Shakspere-Jahrbuch IV. 41 ff.

Bedeutung, in Bezug auf die Schickſale und Leidenſchaften der betheiligten Individuen, mit derjenigen Hand in Hand geht, welche ſie hinſichtlich der Schickſale ſeines Vaterlandes hatte, ſo war dieß nicht die Folge eines ſtaatsmänniſchen oder politiſchen Standpunktes. Es war vielmehr unweigerlich gegeben durch ſein durchaus poetiſch-intuitives Weſen auf der einen, und das ihm im Blute liegende Gefühl der Zuſammengehörigkeit mit der nationalen Welt ſeines Daſeins auf der anderen Seite. Ja man kann ſagen, das Vaterland wurde ihm zu der Individualität, mit deren univerſellem Leben das Athmen, Denken und Handeln der Einzelnen, ſowie ſein eigenes, im innigſten Zuſammenhange ſtand. Daher auch die große magiſche Wirkung ſeiner engliſchen Hiſtorien, daher der unwiderſtehliche Eindruck, trotz der unzähligen Anachronismen und anderen hiſtoriſchen Unrichtigkeiten, von einem getreuen Bilde der Geſchichte, und daher die nur mit umſichtigem Vorbehalt anzunehmende Behauptung Vieler, daß man durch ſeine Darſtellungen in die Geſchichte Englands tief eingeweiht werde. Sie iſt mit der Wirkung eines magiſchen Spiegels zu vergleichen, in deſſen Reflex uns die Geſtalten in genügenden Umriſſen erſcheinen, um der Phantaſie zu ihrer Aufnahme als wirkliche Lebenserſcheinungen Raum und Fähigkeit zu geben.

Wenn auch bei dem Angriffe der Römerdramen Shakſpere's dramatiſch poetiſche Befähigung weit höher ſtand als damals, da er den Cyclus ſeiner engliſchen Hiſtorien begann, ſo lagen ihr dennoch die Bedingungen zur Erreichung deſſelben Reſultates, wie bei dieſen, völlig fern. Ob er auch den Biographien Plutarch's denſelben Werth einer Quelle für pragmatiſche Geſchichte, wie Holinſhed's oder Hall's Chronik, zugeſchrieben haben möge oder nicht: ſo viel ſteht mindeſtens feſt, daß ſie denſelben auch im Sinne ihres Verfaſſers nicht haben ſollten, und auch thatſächlich nicht haben. Sie ſind

vielmehr, wie ich dieß schon früher nachgewiesen habe, nach der ausdrücklich ausgesprochenen Absicht Plutarch's, selbstständige Gemälde individueller Erscheinungen, und in diesem Sinne mit so großer Liebe und Wärme ausgeführt, daß sie sich, abgesehen von ihrer historischen Zuverlässigkeit und der staatsmännisch-politischen Bedeutung der dargestellten Persönlichkeiten, der Phantasie des Lesers schmeichelnd anschließen und daher von vornherein die Frage nach ihrem ernsteren historischen Werthe kaum aufkommen lassen.

Das gilt vorzugsweise von der Biographie Coriolan's, die diesem Drama, vielleicht in noch höherem Grade als die von Julius Cäsar, Brutus und Antonius, den schon besprochenen Tragödien zur ausschließlichen Quelle gedient hat. Mit gewohnter Treuherzigkeit trägt uns Plutarch diesen Mythos von Coriolan, von dem wir doch wissen, daß er gleich der Reihe der sieben Könige Roms und vieler anderen Personen nur der Sage angehört, eben so vor, als ob es sich um eine historische Gestalt handelte. An sich selbst konnte ihm also eine epochemachende Bedeutung der traditionellen Ereignisse, welche auf Coriolan's Schicksal Einfluß hatten, weder zum Motiv der gewählten Aufgabe, noch zum Gegenstande der Ausführung dienen. Und doch hat die Staats- und Rechtsgeschichte Roms an diesen sagenhaften Begebenheiten eben so wie an ähnlichen Ueberlieferungen angeknüpft. Es ist daher menschlich und natürlich, wenn die Meinung heutiger Tage, so weit sie unter dem Einflusse einer wissenschaftlichen Betrachtung der Geschichte steht, in derjenigen Richtung sich bewegt, welche ich schon in der Einleitung zu den Römerdramen ausführlich besprochen und zu widerlegen gesucht habe. Doch gerade von diesem Standpunkte aus sollte man bemerken, daß Shakspere sich eine scheinbar nur unbedeutende Abweichung von dem Berichte Plutarch's gestattet hat, und daß er dieß, gleichviel ob bewußt oder unbewußt, sicher nicht gethan haben

würde, wenn er in den Begebenheiten, um die es sich handelt, eine hervorragend politische Bedeutung erkannt hätte.

Plutarch berichtet ausdrücklich den Auszug der Plebs auf den heiligen Berg. Mit dieser von der Sage bewahrten Begebenheit steht ein epochemachendes Ereigniß der römischen Rechts- und Staatsgeschichte in natürlicher Verbindung. In ihr liegt die erste Spur von dem Uebergange desjenigen Theiles der Bevölkerung Roms, der bis dahin fast rechtslos und doch für die junge Republik in mehrfacher Hinsicht von großer Bedeutung war, in einen rechtlich bestimmten Zustand. Die Zugeständnisse, zu welchen die Aristokratie, Behufs der Versöhnung der Plebs, genöthigt wurde, waren von der höchsten Wichtigkeit für die politische Stellung dieser gegenüber von jener. In der Ernennung von Volkstribunen darf man im Grunde nur die Herstellung eines Organes für die Sicherung der Neuerung sehen, durch welche die bisherigen Rechtsverhältnisse des Adels wesentlich beschränkt wurden. Der Widerstand Coriolan's gegen diese Neuerung steht also weit mehr auf dem Boden einer politischen Meinung, als sein Widerspruch gegen die Bewilligung von Getreide an die durch den Mangel aufgeregte Plebs. Auch würde dieser Zwischenfall keineswegs einen genügenden Grund zur Herstellung des hochwichtigen Institutes der Volkstribunen abgegeben haben. Indem nun Shakspere, trotz seiner Treue an der Quelle in anderer Beziehung, die Auswanderung der Plebs auf den Mons sacer völlig übergeht und die Ernennung der Tribunen mit dem letzten weit untergeordneteren Zwischenfalle in Verbindung bringt, liegt es klar vor Augen, daß es ihm um die Darstellung des ganzen Ereignisses und der einzelnen Individualität Coriolan's in einem politischen Lichte gar nicht zu thun sein konnte. Nicht daß ihn dabei eine bewußte Absicht geleitet hätte. Man sieht nur aus dem Uebergehen dieses Momentes, der selbst in Plutarch's Berichte allein dazu ge-

eignet ist, auf die politisch-historische Bedeutung von Coriolan's Auftreten die Aufmerksamkeit zu leiten, wie wenig sein Sinn darauf gerichtet war, diese Seite des Ereignisses ins Auge zu fassen. Warum er dazu überhaupt nicht kommen konnte, darüber habe ich schon in der Einleitung zu den Römerdramen genug ausgesprochen, um hier von jeder weiteren Ausführung absehen zu können.

So rundet sich denn Shakspere's Darstellung in möglichst genauer Anlehnung an seine Quelle zu einem Gemälde ab, dessen ausschließlicher Mittelpunkt und innerstes Wesen nur in den individual-persönlichen Erscheinungen beruht. Wir erleben bei der unbefangenen Betrachtung dieses Poems immer wieder von Neuem, was an allen Werken Shakspere's als hervorragende Eigenthümlichkeit wahrzunehmen ist. Aus der Aufnahme des Gehaltes seiner Quelle hat sich in seiner Imagination eine Erscheinung ausgeboren und ihn zu der dramatischen Vergegenwärtigung derselben widerstandslos genöthigt. Daß ein tiefblickender und umfassender Scharfsinn, ein unbestechlich sicheres Urtheil neben der Innigkeit des Gemüthes dabei betheiligt gewesen sein muß, daß ferner für den Beschauer und Leser Anschauungen, Belehrungen und Ideen, die nur auf jenem Wege zugänglich scheinen, in dem ausgeführten Poem liegen mögen, wer wollte das leugnen? Und könnten wir uns mit dem Dichter selbst darüber verständigen, so würde er möglicherweise der scharfsinnigen Kritik in der Auffindung eines symbolischen Hintergrundes oder eines leitenden Gedankens von ergründendem Tiefsinn nicht unbedingt Unrecht geben. Aber mit Entschiedenheit würde er wahrscheinlich darauf bestehen, daß ein derartiger Eindruck nicht in seiner Absicht und, dafern er berechtigt sein sollte, allenfalls nur in dem unbewußten Drange des poetischen Bedürfnisses gelegen habe.

Die Tragödie Corolian's fordert uns um so dringender

auf, dieſen Standpunkt feſtzuhalten, als ſie ſich vor den Meiſten, ja faſt vor Allen durch ihre außerordentliche Klarheit in der Characteriſtik auszeichnet. Ohne den geringſten Zwang und in ununterbrochenem Zuſammenhange der poetiſchen Inſpiration ſind die Geſinnungen und Gemüthszuſtände mit ihren Motiven vor unſeren Augen entfaltet. Nirgends bleiben uns Dunkelheiten und Räthſel übrig. Vielmehr entwickeln ſich die Begebenheiten und die damit zuſammenhängende Innerlichkeit der handelnden Perſonen bis an den endlichen Schluß ohne Gewaltſamkeit auf dem natürlichſten Wege. Es iſt nicht von geringem Belange, gerade dieſe Eigenthümlichkeit im Vergleiche mit Shakſpere's größten Schöpfungen aus ſeiner reifſten Periode zu betrachten. Wie weit uns der Dichter in die Kreiſe des Räthſelhaften, oder mindeſtens des kaum Faßlichen durch ſeinen Hamlet führt, bedarf kaum der Erinnerung, da es kein Poem giebt, das in ausgedehnterer Weiſe der Gegenſtand der mannichfachſten, oft tiefſinnigſten Betrachtungen und Forſchungen geweſen iſt. Man hat mit Recht bemerkt, jeder neue Ausleger ſuche in der Tiefe des Unbegreiflichen und Räthſelhaften immer tiefer zu graben, und doch ſei, trotz des reichen Schatzes werthvoller Beobachtungen und Enthüllungen, noch Keiner auf den unterſten Grund des geheimnißvollen Schachtes gekommen. Wie wenig würde ein gleicher Eifer bei Coriolan angebracht ſein, da in ihm die Räthſelfragen des Lebens, ſo tiefſinnig und erſchöpfend ſie auch behandelt und zur Anſchauung gebracht werden, dem einfachſten Verſtändniſſe willig entgegenkommen. Ob der Dichter durch den einſchmeichelnden Nebelduft des Mythiſchſagenhaften in Coriolan's Erſcheinung berührt worden ſei, dürfen wir nicht fragen noch erörtern. Gewiß iſt es aber, daß die hervorragendſten Geſtalten in dieſem Poem ſo plaſtiſch, an die Antike erinnernd, abgerundet ſind, wie kaum irgend welche in einem anderen Drama. Werden wir auch von dem Dichter,

bei seiner Treue an der Quelle, hier und da an die äußersten Grenzen des Möglichen und Wahrscheinlichen geführt — wie bei Coriolan's kriegerischen Ausführungen im I. Acte — so gleitet dennoch die Dichtung mit weit flüchtigeren Schwingen darüber hinweg, als in anderen Dramen. Denn die vorherrschende Neigung Shakspere's nach dieser Richtung hin ist weder in Hamlet, noch in Othello, Lear und Macbeth zu verkennen. Man darf bei diesen großen Dichtungen von einer eigenthümlichen Spannung der Phantasie sprechen. Es wird zwar kaum mit Sicherheit zu behaupten und eher ein Gegenstand des Zweifels sein, ob Shakspere in dieser Beziehung von dem Einflusse Ben Jonson's berührt worden sei. Indessen ist es doch unleugbar, daß, gleichwie dieser es liebte, sich in dem Extreme des Barocken und Bizarren zu bewegen, auch Shakspere sich eine Zeit lang zu dem Außerordentlichen, fast bis zum Abenteuerlich-Gespannten geneigt hat. Nur beherrscht er auch in diesem Gebiete seinen Stoff mit solcher Meisterschaft der Poesie, daß wir wider Willen in diese äußersten Kreise der Anschauung fortgerissen werden. Vielleicht steht auch mit der zu diesem Zwecke erforderlichen Anspannung der Phantasie, des Dichters sowohl als des Beschauers, eine Wahrnehmung an diesen Dichtungen im Zusammenhange, welche nicht selten der Gegenstand von Ausstellungen gewesen ist. Besonders an Hamlet, Lear und Macbeth ist schon wiederholt ein Nachlassen und fast eine Erschlaffung der Handlung gegen das Ende des III. oder im IV. Acte bemerkt und bald mehr, bald minder schonend getadelt worden. Wiewohl ich, namentlich bei Hamlet, den Tadel abzuweisen gesucht habe, ist die Erscheinung an sich selbst dennoch unleugbar. Nur liegt meines Erachtens die Veranlassung der Sache nirgends in dem Ermatten der poetischen Begeisterung, sondern fast ohne Ausnahme in dem Wesen des Stoffes. Selbst die auffallendeste Umstimmung des Tones im III. Acte Macbeth's, in

der man zuweilen nicht mehr als das Resultat der sclavischen Anhänglichkeit Shakspere's an die Chronik hat bemerken wollen, läßt sich durch die Nothwendigkeit, für die Verbindung zweier disparater Stimmungen den Uebergang zu finden, mindestens theilweise erklären und entschuldigen. Finden wir nun in Coriolan keinen ähnlichen Moment und fließt dieses Drama, von seiner Exposition an, über die scharfmarkirte Peripetie bis zur Katastrophe in einem erhabenrauschenden Strome gleichmäßig fort, so liegt auch hier der Grund in dem Stoffe selbst. Die abgeschlossene Einheit desselben bot dem Dichter mit wenigen Ausnahmen — wie z. B. der Dienerscene Act IV. Scene 5 — nicht das Bedürfniß zu ähnlichen Vermittelungen dar, wie in anderen Dramen. Die die Handlung retardirenden Scenen in jenen Dramen sind also nicht Mängel der künstlerischen Ausführung, und der ununterbrochene Fluß der Handlung in diesem Drama ist nicht ein Zeichen größerer Virtuosität. Vielmehr beruht das Eine wie das Andere auf organischen Bedingungen, die überhaupt in Shakspere's Dramen von wesentlichem Belange sind, ohne daß man dabei von bewußtem Fleiß oder angestrengter Bemühung des Dichters reden könnte.

Nach diesen Vorzügen des gegenwärtigen Poems sollte man vermuthen, daß es unter den Shakspere'schen Dramen auch in neuester Zeit eine hervorragende Beliebtheit auf der Bühne haben müsse. Es ist zwar schon 1781 von der Schröder'schen Truppe in Hamburg und — wie ich in W. Oechelhäuser's vortrefflicher Einleitung zu seiner Bühnenbearbeitung lese — 1787 in einer sehr freien Bearbeitung von Dyck auf der Berliner Hofbühne gegeben worden. Um 1847 habe ich es selbst nach einer Bearbeitung von Gutzkow in Dresden aufführen sehen. Auch ist es auf mehreren anderen deutschen Bühnen in verschiedenen Bearbeitungen, unter denen die von Ed. Devrient die ausgezeichnetste sein soll, zur Darstellung gekommen. Doch hat es meines Wissens niemals

in ähnlicher Weiſe, wie Richard III., Romeo und Julia, Macbeth, Hamlet und andere, ungetheilten Beifall gefunden; weshalb es denn auch nicht wie die genannten Dramen in dem Repertoir irgend einer Bühne recht einheimiſch geworden iſt. Nach dem competenten Urtheile W. Oechelhäuſer's kann der weſentliche Grund kaum in der Schwierigkeit liegen, es den gegenwärtigen Bedürfniſſen der Bühne anzupaſſen. Findet man die erheblichſten derſelben in den Kampfſcenen des I. Actes, ſo kann allerdings, wie ich nach eigener Erfahrung weiß, in dem Zuſammenziehen und der Abkürzung dieſer Theile der Handlung leicht zu viel geſchehen. Denn ſie ſind von weſentlichem und gerade in ihrer großartigen Natur von unentbehrlichem Belange für das Characterbild Coriolan's. Indeſſen, glaube ich, W. Oechelhäuſer hat in ſeiner kaum erſchienenen Bearbeitung auch dieſe ſchwierige Aufgabe mit feinem Tact und billiger Schonung des Originals ſo glücklich gelöſt, als es nur möglich iſt. Doch trotz der Beſeitigung dieſer Schwierigkeit bezweifele ich dennoch, daß das Drama in der Gegenwart zu großer Beliebtheit kommen wird. Der Grund davon liegt, meines Erachtens, ſchon im Allgemeinen in der Herbigkeit des Stoffes. Wiewohl derſelbe weniger als mancher andere und namentlich weniger als Hamlet, Gelegenheit zu ſpeculativen Betrachtungen giebt und ausſchließlich auf den tiefſten Regungen des Gemüthes beruht, wiewohl ſogar die der antiken Welt eigene Urſprünglichkeit des Gemüthes eine hervorragende Rolle darin ſpielt, ſo ſtellen ſich doch, in tiefſinnigem Einklange mit der Zeit der Handlung, dieſe Gemüthserregungen in der urſprünglichen Härte und Schroffheit dar, welche ſie in der modernen Welt mehr zum Gegenſtand bewundernder Verehrung als herzlicher Theilnahme machen. Wenn ich nicht irre, kommt dazu noch ein beſonderer Umſtand, der in der Stimmung der Gegenwart liegt. Wird, wie es üblich iſt, der eigentliche Sinn des Dramas in dem

Conflicte der aristokratischen Starrheit gegenüber berechtigten demokratischen Forderungen gesehen, so liegt die Berührung von Parteifragen der Gegenwart und die Beurtheilung des Ganzen nach Parteiansichten auf natürlichem Wege nahe. Es versteht sich von selbst, daß hier nicht von einer wissenschaftlich-erleuchteten und unbefangenen Kritik die Rede sein kann. Auch ist diese für den allgemeinen Geschmack des Publikums und die Entscheidung über die Beliebtheit eines Theaterstückes nicht maaßgebend. Daß aber selbst die Kritik der allgemeinen Anschauung des vorliegenden Stoffes nach dieser Richtung hin Vorschub leistet, darf ich wenigstens in so weit überzeugt sein, als selbst von namhaften Auslegern Shakspere's die Individualität Coriolan's als der Typus der aristokratischen Anmaaßung und Ueberhebung bezeichnet wird. Habe ich ihn doch schon einen Erzjunker nennen hören. Mit dem Gebrauche dieses Sobriquets, das wie alle derartige Benennungen im Grunde nur eine Aushülfe ist, um einen dunkeln und nebelhaften Begriff auf bequeme Weise in ein Wort zu fassen, fällt man eben in den üblichen Fehler, das Urtheil über Shakspere's Dramen nach Anschauungen und Meinungen der Gegenwart zu bemessen. So wie man dabei vergißt, welche Gesinnungen und Ueberzeugungen dem Dichter nach Maaßgabe seiner Zeit und der ihn umgebenden Verhältnisse, zugänglich sein konnten, so ist überhaupt auf diesem Wege ein unbefangenes und vorurtheilsfreies Urtheil nicht zu finden. Ich will nicht wiederholen, was ich in dieser Hinsicht an mehreren Stellen schon ausgesprochen habe. Nur wünschte ich, daß man sich der Unbefangenheit der Shakspere'schen Zeit in der Anschauung und Beurtheilung von principiellen Standesunterschieden in so weit erinnerte, als es nöthig ist, um die Objectivität des Dichters in dieser Beziehung, wie hinsichtlich aller Lebensverhältnisse richtig aufzufassen. Er würde die poetische Gerechtigkeit, mit welcher er gerade in

dieſem Drama das Recht und Unrecht der einen Seite gegen die andere meiſterhaft abgewogen hat, nicht haben ausüben können, wenn er nach perſönlicher Neigung und Meinung den einen im Widerſtreit begriffenen Theil der handelnden Perſonen mit vorherrſchender Vorliebe und den andern mit ſichtlicher Mißgunſt behandelt hätte.

So beruht es denn auch nur auf einem Mißverſtändniſſe, wenn man dieſes Drama beſonders anzuziehen liebt, um ihm den Vorwurf einer einſeitigen ariſtokratiſchen Geſinnung zu machen. Man will namentlich in ſeiner Darſtellung der Maſſen des untergeordneten Volkes die Geringſchätzung desſelben erkennen. Es gehört nicht hierher zu ermitteln, ob Plutarch's Schilderung der untergeordneten Volksklaſſen dem Bilde entſpricht, das wir uns aus den traditionellen Ueberlieferungen von der Plebs, im dritten Jahrhundert nach Erbauung der Stadt, machen dürfen. Auch die Patrizier damaliger Zeit dürfen wir uns mit einiger hiſtoriſcher Kritik anders denken, als ſie uns Plutarch geſchildert hat. Aber Shakſpere war weder berufen noch im Stande, bei der Auffaſſung und Darſtellung von Beiden ſeiner Quelle das Vertrauen zu verſagen. Wie wollte man ihm alſo den Vorwurf einer perſönlichen Neigung oder Abneigung machen, indem er dieſer mit der größten Treue folgte? Und in der That finden wir alle einzelnen Züge der Feigheit, Unzuverläſſigkeit, der characterloſen Unſelbſtändigkeit und Gemeinheit, welche wir an Shakſpere's Plebejern wahrnehmen, in Plutarch vorgezeichnet. Was er dieſem Bilde hinzugefügt hat, beſteht allenfalls in einem Anfluge von Mutterwitz und primitiver, aber auch roher Gemüthlichkeit. Denn ohne dieſe beiher laufenden Eigenſchaften würde unter Anderem die Fabel des Menenius von dem Bauche keine Wirkung haben ausüben können. Auch die plebejiſche Bosheit und Ränkeſucht der Tribunen hat Shakſpere nicht erfunden, ſondern genau ſeiner Quelle nach-

gezeichnet. Nur das könnte ihm von dem Parteistandpunkte aus zum Vorwurf gemacht werden, daß er ein Lebensbild von treffender Naturwahrheit für seine Zeit, unsere Gegenwart und alle Zukunft aufgestellt hat. Bei der leidenschaftlichen Vertheidigung der Meinung für Volkssouveränität und Mündigkeit des Volkes ist es freilich empfindlich, wenn der intuitive Genius des Dichters die Massen des Volkes, der Natur getreu, von denjenigen Eigenschaften entblößt darstellt, auf denen allein die Berechtigung zur Verwirklichung dieser ideologischen Träume beruhen könnte. Die Anstellung solcher Betrachtungen ist indessen von einem Theaterpublikum, das in seiner Mehrheit von der Zeitstimmung beherrscht wird, nicht zu erwarten. Daher dürfen wir uns darauf gefaßt machen, daß die tiefsinnig poetische Wahrheit dieses dramatischen Gemäldes in heutigen Tagen, mindestens auf einen Theil der Beschauer, mehr einen verletzenden als einen beifälligen Eindruck machen wird.

Das Mißverständniß typischer Figuren und der tendenziösen Darstellung politischer Zustände muß sich für Jeden leicht lösen, der das Eine wie das Andere mit derselben Unbefangenheit der Objectivität betrachtet, mit welcher der Dichter dieses Gemälde aufgefaßt und ausgeführt hat. Ich höre oft davon sprechen, daß die Gestalten Shakspere's einen gemischten Character haben. Namentlich sucht der eine oder andere Ausleger auf diesem Wege die Erklärung für Dunkelheiten und Widersprüche in dem Character Macbeth's und der Lady Macbeth zu finden. Der Natur der Sache nach muß das innerliche Motiv tragischer Personen überall in der eigenthümlichen Mischung mannichfaltiger Eigenschaften liegen. Und Shakspere ist eben bei allen seinen Gestalten besonders stark in der Darstellung einer kleinen Welt, eines Mikrokosmos, in dem sich Elemente und Eigenschaften von scheinbar widersprechender Art begegnen und in feindlicher Weise einander

durchkreuzen. So sehr auch vom Standpunkte des Sprachgebrauches meiner Anschauung von dem Unterschiede zwischen Character und Gesinnung widersprochen wird, so finde ich ihn dennoch überall thatsächlich begründet. Vor Allem wird es sich schwer leugnen lassen, daß der ursprüngliche Character des Menschen von Haus aus nicht in positiven Eigenschaften, sondern in Anlagen besteht, deren Entwickelung und Ausbildung von vornherein nicht für eine ausgemachte Sache gelten kann, sondern von dem individuellen Willen abhängt, der wiederum nicht von absoluter Freiheit, sondern in den zeitlichen Schranken von Verhältnissen, Umständen, Umgebungen und anderen positiven Aeußerlichkeiten gebunden ist, und daher bald mehr, bald weniger von diesen beeinflußt wird. Nun weiß ich aber für das Resultat des Weges, den der Wille unter diesem Einflusse nimmt, keine andere Benennung als die der Gesinnung zu finden. Kein ernster Mann wird behaupten wollen, daß diese Gesinnung von den ursprünglichen Anlagen des Characters unabhängig sein und gewissermaaßen eine für sich bestehende Macht bilden könne. Vielmehr kann sie nur in der engsten Verbindung mit diesen Anlagen sich ausbilden und gestalten, und daher keine derselben völlig aufheben und vernichten, wohl aber unter dem Einflusse äußerer Umstände ihnen einen Weg der Ausbildung und Entwickelung anweisen, der ihrer ursprünglichen Bestimmung widerspricht und sie dadurch zu Eigenschaften völlig entgegengesetzter Natur gestaltet. Damit stimmt selbst der Sprachgebrauch weit mehr überein, als es den Gegnern meiner Anschauungsweise scheint. Wenn wir von einem Manne von Character oder überhaupt von einem ausgeprägten Character sprechen, so können wir, bei einiger Klarheit des Urtheils, darunter nur eine Individualität verstehen, deren natürliche Gemüthsanlagen sich, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß, harmonisch ausgebildet haben, mit anderen Worten, bei der

Character und Gesinnung so sehr im Gleichgewichte stehen, daß diese unter den äußeren Einflüssen mit den ursprünglichen Forderungen und Bedürfnissen jenes nicht leicht in Conflict gerathen kann. Daher verbinden wir auch mit dieser Benennung, wollend oder nicht wollend, die Vorstellung von der Kraft und Fähigkeit, dem Einflusse der äußeren Einwirkung nicht blos zu widerstehen, sondern sie sogar zu beherrschen. Dagegen liegt der allerdings vom Sprachgebrauche geheiligten Gewohnheit, von leidenschaftlichen, ehrgeizigen, herrschsüchtigen oder auf andere Weise excedirenden Characteren zu sprechen, immer nur die Verwechselung des Gewordenen mit dem ursprünglich Positiven, d. h. der Gesinnung mit dem Character zu Grunde. Auch bedarf es nur einer unbefangenen und von dem Vorurtheile der Gewohnheit befreiten Betrachtung aller dramatischen und besonders tragischen Gestalten Shakspere's, um sich davon zu überzeugen, daß seinem intuitiven Ingenium dieser Unterschied, wenn auch unbewußter Weise, tief eingeprägt ist. Auf ihm beruht bei seinen Tragödien wesentlich das Verhängniß. Es besteht eben überall in der gebietenden Gewalt und Nothwendigkeit des Unterganges einer Individualität, bei welcher die erhabensten Elemente des Characters oder Naturells in der mannichfaltigsten Weise gemischt und verbunden sind, aber unter dem Drucke äußerer Einwirkungen durch die zur Leidenschaft gesteigerte Gesinnung in unversöhnlichen Widerspruch und Kampf gerathen.

Wiewohl dieß von allen großen Gestalten in Shakspere's Tragödien, wie von Lear, Macbeth, Othello, Hamlet u. A. gilt, liegt die Anschauung dieses Verhältnisses in seiner genetischen Gestaltung nicht überall so klar und unverhüllt vor unseren Blicken, wie in Coriolanus. Allerdings fand Shakspere in dem Berichte Plutarch's die Linien, unter welchen dieses großartige Gemälde darzustellen war, schon vorgezeichnet. Nach meinem beschränkten Wissen sind kaum in einer anderen

Biographie Plutarch's die Bedingungen von äußeren Umständen in Erziehung, Jugenderlebniſſen, Abſtammung, perſönlichen Umgebungen und Zeitereigniſſen, unter welchen die Eigenſchaften Coriolan's ſich ausgebildet haben, mit gleicher Klarheit vor unſeren Augen ausgebreitet, als in dieſer. Man hat wohl Recht, wenn man behauptet, Shakſpere habe in dieſer Hinſicht ſeiner Quelle Alles zu danken. Aber man ſoll deshalb doch nicht überſehen, mit welcher tiefſinnig poetiſchen Intuition er dieſelbe gehandhabt und ein Bild von ſelbſtändiger Originalität geſchaffen hat. Plutarch ſagt im Beginne ſeines Berichtes (§ 1): „Die Stärke und Feſtigkeit von Coriolan's Seele in allen Dingen erzeugte zwar jene feurigen und werkthätigen Triebe zu rühmlichen Unternehmungen, auf der anderen Seite aber machte ſie ihn, da er ſich einer ausſchweifenden Hitze und dem unbeweglichſten Starrſinn überließ, unleidlich und zum Umgange mit anderen Menſchen ungeſchickt, ſo daß ſelbſt die, welche ſeine Gleichgültigkeit gegen Vergnügen, Beſchwerlichkeiten und Reichthümer bewunderten, und ſie mit den Namen Enthaltſamkeit, Gerechtigkeit und männliche Stärke belegten, ihn dagegen bei politiſchen Verhandlungen als einen gehäſſigen, widrigen und gebieteriſchen Menſchen nicht ausſtehen konnten.“*) Auch in der Parallele zwiſchen Coriolan und Alcibiades hebt Plutarch die Unbeugſamkeit, Härte und Unliebenswürdigkeit Jenes gegenüber der Verſöhnlichkeit, Nachgiebigkeit und Geſchmeidigkeit Dieſes hervor. So anmuthend auch dieſe Characteriſtik Plutarch's nach den allgemeinen Umriſſen ſcheint und ſo gewiß auch Shakſpere dieſelbe nicht durchaus umgeſtaltet hat, iſt der Erſcheinung Coriolan's dennoch eine andere Färbung von wichtiger Bedeutung in dem Drama gegeben. Allerdings

*) Ueberſetzung der Biographien des Plutarch von J. F. S. Kaltwaſſer. Wien und Prag 1805. Th. II. 395.

ist Coriolan wegen seines starren Widerspruches, selbst gegen gerechte Forderungen der unteren Volksklassen, von diesen gehaßt. Aber selbst nach den heftigsten Ausbrüchen seines Zornes gegen diejenigen Mitglieder derselben, die zum Kriegsheere gehörten, sind diese wieder bereit, ihm in den Kampf zu folgen. Selbst die Scenen der Candidatur dürfen nicht nach den Schilderungen der Tribunen von Coriolan's Benehmen aufgefaßt werden. Es liegt in ihnen ein Zug primitiv-treuherziger Gemüthlichkeit von der einen wie von der anderen Seite, wodurch Coriolan die Stimmen des Volkes wirklich gewonnen hat, ohne doch die üblichen Formen genau erfüllt zu haben. Das ist aber noch lange nicht hinreichend, um zu erkennen, daß nach Shakspere's Anschauung Coriolan keineswegs, wie ihn Plutarch schildert, zum Umgang mit Anderen ungeschickt und als ein gehässiger und widriger Mensch unausstehlich gewesen sei. Bei allen seinen näheren Umgebungen ist er beliebt. Vor allem Anderen gehört in dieser Beziehung die Gestalt des Menenius Agrippa zu den meisterhaftesten Schöpfungen Shakspere's. Er fand dafür im Ganzen nur wenige Andeutungen in seiner Quelle. Daher kann diese Erscheinung für sein unbeschränktes Eigenthum gelten und es ist undenkbar, daß sie nicht aus einem unabweislichen poetischen Drange und Bedürfniß entstanden sei. Gewiß wird mindestens durch diese Persönlichkeit, in welcher eine behagliche und tiefe Gemüthlichkeit die ausschließliche Herrschaft über Sein und Handeln führt, indem sie an Coriolan mit der rührenden Innigkeit einer väterlichen Freundschaft hängt, der verletzende Eindruck von dessen Härte und Unbeugsamkeit wesentlich gemildert. Auch steht dieser Wink über eine Seite in Coriolan's Wesen, wodurch ihm die Gemüther seiner Genossen verbunden werden, nicht allein. Die Feldherren Titus Lartius und Cominius zeigen ebenfalls, neben ihrer Verehrung seiner kriegerischen Tugenden, eine gemüthlich innige Anhänglichkeit. Wenn auch

die Liebe der Mutter Volumnia für einseitig und parteiisch gehalten werden sollte, so gehört sie doch auch dem Bereiche des Gemüthes an, und jedenfalls liegt in der stillen und schüchternen Liebe Virginia's um so mehr ein Beitrag zum Beweise von einer liebenswerthen Seite Coriolan's, als sie in ihm, nicht wie die Mutter, nur den Helden verehrt, sondern den Gatten innig liebt. Auch hat Shakspere zur Gewinnung unserer gemüthlichen Sympathie für Coriolan jeden kleinen Zug seiner Quelle treulich benutzt. Daß er seinen Antheil an der Beute verschmäht und dagegen für einen Mann aus Corioli, der ihm Gastfreundschaft erwiesen hat, Fürbitte einlegt, daß er ferner jedes öffentliche Lob abwehrt, sind offenbar Zeichen von tiefer Gemüthlichkeit.

Niemand wird aristokratische Gesinnungen im Allgemeinen für unvereinbar halten mit einem tiefen Gemüth. Allein es kann zweifelhaft sein, ob die leidenschaftlichen Ausbrüche Coriolan's gegen die untergeordneten Volksklassen nicht als Symptome eines verhärteten Gemüthes angesehen werden dürften. Ich glaube in der Erörterung dieser Frage nicht zu irren, wenn ich im Sinne des Dichters für diese Starrheit und Härte die Motive nicht ausschließlich in der exclusiven aristokratischen Gesinnung Coriolan's suche. Mindestens scheint es nicht ohne Bedeutung noch zufällig, daß Shakspere Vieles übergeht, was Plutarch als Attribute von Coriolan's aristokratischer Stellung besonders hervorhebt. Er gedenkt ausdrücklich der Abstammung desselben von dem alten Königsgeschlechte der Marcier. Wie hätte es Shakspere dienstbar sein können, an diesen Umstand hochfahrende und ruhmredige Auslassungen seines Helden anzuknüpfen, wenn es ihm darum zu thun gewesen wäre, in ihm nur den verblendeten Aristokraten zu schildern, der auf die, durch Abstammung und Herkommen, ihm unverdienter Weise zukommende Ehrenstellung hochmüthig pocht. Dagegen geht dem Dichter nichts verloren, was Coriolan,

ohne eine Spur junkerhafter Gesinnung, in dem Lichte eines Aristokraten von reinerer Bedeutung schildert. Coriolan's heldenhafte Ausführungen von frühester Jugend an werden, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung wie bei Plutarch, doch aber mit genügendem Nachdruck erwähnt, um in ihm einen Aristokraten erkennen zu lassen, der nicht mit dünkelhafter Ueberhebung nur seiner Rechte, sondern in weit höherem Maaße seiner Verpflichtung, der Beste unter seines Gleichen zu sein, eingedenk ist. Es wird sich freilich in der Folge fragen, ob diese Ausführungen nicht mehr die Kinder eines ungebändigten aristokratischen Stolzes als einer aufopfernden Vaterlandsliebe sind. Vor der Hand haben wir darauf mehr zu achten, daß die leidenschaftlichen Ausbrüche Coriolan's der Sache nach die Folge sind von einem durch gemeine und verächtliche Gesinnungen empörten Gemüth. Hier zeigt sich eben das poetische Bedürfniß des Dichters in der Darstellung der Plebejer als eines gesinnungslosen, wankelmüthigen, feigen und meuterischen Haufens. Nicht die Geringschätzung Shakspere's gegen das gemeine Volk, sondern die Nothwendigkeit, das Gemeine, im Gegensatze zu edlen Gefühlen, in das schärfste Licht zu stellen, führte hier seine Feder. Denn alle Vorwürfe Coriolan's gegen die verächtlichen Gesinnungen sind an sich selbst nicht ungegründet, und es sollte schwer sein, die plebejischen Ränke gemeiner Seelen in einem helleren und lebenswärmeren Bilde darzustellen, als es Shakspere in der Schilderung der Tribunen gelungen ist. Wie aber auch die sittliche Entrüstung Coriolan's gegen diese Gesinnungen an sich selbst für berechtigt gelten kann, so ist er dennoch im Unrecht, mit seinem leidenschaftlichen Jähzorn. Auch hierin wich Shakspere nicht geradezu von seiner Quelle ab; denn die heftige Gemüthsart Coriolan's wird von Plutarch genügend betont. Doch ist im Verlaufe des Drama's dieses Motiv der Handlungsweise Coriolan's weit schärfer hervorgehoben, als im

Berichte Plutarch's. Alle Aeußerungen desſelben bei ſeinem erſten Auftreten tragen den Stempel des maaßloſen Jähzornes. Seine Feindſchaft gegen Aufidius hat neben dem Gefühle des, durch einen Nebenbuhler in kriegeriſcher Tapferkeit, gekränkten Ehrgeizes die Färbung des leidenſchaftlich-zornigen Haſſes. Eben ſo iſt ſeine faſt übermenſchliche Tapferkeit überall das Werk eines unbändigen Zornes. Es iſt nichts Neues, das Weſen eines bewunderungswürdigen Helden unter dem poetiſchen Lichte eines gewaltigen Zornes darzuſtellen. „Sing', unſterbliche Muſe, den Zorn des Peleiden Achilles". So beginnt Homer's Iliade, und durch das ganze Gedicht geht das zornmuthige Weſen des Helden als weſentliches Motiv der Begebenheiten durch. Auch der Trotz, in den dieſes Weſen umſchlägt, findet ſich bei ihm in eben ſo natürlicher Weiſe, wie bei Coriolan. Nur daß er in der Iliade voranſteht, während er in dieſem Drama, als Folge der äußeren Einwirkungen auf Coriolan's Gemüth, zu deſſen Verhängniß wird und die Kataſtrophe unvermeidlich macht.

So iſt denn Coriolan, wie alle tragiſchen Geſtalten, eine Erſcheinung gemiſchter Eigenſchaften und Geſinnungen, die einander ſchroff zu widerſprechen ſcheinen und doch eng unter einander verbunden ſind: ein tiefes Gemüth, ausgeſtattet von der Natur mit der Empfänglichkeit für die edelſten Eindrücke, eine Perſönlichkeit, ausgerüſtet mit einer Ueberfülle von Kraft und Heldenmuth, die des Todes und der Wunden ſpottet, und dem gegenüber die machtloſe Schwäche gegen den überwältigenden Einfluß der leidenſchaftlichen Geſinnung in jähzorniger Uebereilung. Die alte Erfahrnng wiederholt ſich, nach welcher edle und kräftige Naturen von überreizter Heftigkeit, dem Niedrigen und Gemeinen ſtets abgeneigt bleiben, und doch in das Verbrechen verfallen können. Doch in wenigen Fällen liegt der organiſche Zuſammenhang dieſes Umſturzes des Characters, von ſeiner urſprünglichen Beſtimmung an, bis

zu dem entgegengesetzten Ende, so klar vor unseren Augen, als in diesem poetischen Gemälde.

Von dem überwiegenden Einflusse, den die Mutter Volumnia auf das ganze Wesen ihres Sohnes hat, erzählt uns Plutarch genug, um uns anschaulich zu machen, warum der Dichter ihn gerade so dargestellt hat, wie sein Bild vor uns liegt. Die Freude der Mutter an den heldenmäßigen Ausführungen des Sohnes, als er fast noch im Knabenalter stand, ihre Geringschätzung von Gefahren, Wunden und Tod für ihn, wenn er nur den Ruhm eines Helden gewinnt, geht aus Plutarch's Schilderung lebhaft hervor und ist von Shakspere getreu nachgezeichnet. Von dem innigen Zusammenhange Coriolan's mit ihr hat Shakspere Nichts an den Berichten seiner Quelle verwischt oder unbenutzt gelassen. Wir dürfen uns nicht wundern über die Verbindung des kriegerisch-kräftigen Mannes mit einer Gattin von scheuem, fast furchtsamem Wesen. Die Zurückgezogenheit Virginia's in die Stille ihres Gemüthes ist wunderschön ausgedrückt in den Worten Coriolan's „Mein süßes Schweigen." Er fand also in dieser Individualität, die auf den ersten Anblick von der seinigen weit abzuliegen scheint, seine volle Befriedigung. Doch ist es nicht undenkbar, daß er bei der Wahl dieses süß geheimnißvollen Wesens eben so sehr dem Einflusse der Mutter gefolgt war, als er nur von ihr Lob und Anerkennung seiner Heldenthaten annahm. Daß ich das Wesen Virginia's als geheimnißvoll bezeichne, wird man mir nicht zum Vorwurf machen, wenn man sich des hellaufflammenden Heldensinnes dieser stillen Natur vor dem Zelte ihres Gatten erinnert.

Bei dem Allen ist indessen das Bild Volumnia's in seiner großartigen Ausführung das unbeschränkteste Eigenthum Shakspere's. Betrachtet man die Vorliebe, mit welcher die Linien dieser lebensvollen Zeichnung gezogen sind, so darf man fühlen, mit welcher Innigkeit sich der Dichter in die Anschauung

dieſer Heldenmutter vertieft hat. Vielleicht, daß ihm aus ſeiner jugendlichen Schulzeit Erinnerungen an ähnliche heldenmäßige Frauengeſtalten, deren die mythiſche Geſchichte Rom's mehrere aufzuweiſen hat, zu Hülfe kam. Doch, wie dem auch ſei, die Geſtalt Volumnia's iſt ſo hervorragend, daß ſie, der Erſcheinung nach, an dem tragiſchen Verhängniſſe des Sohnes handelnd und leidend, einen weſentlichen Antheil hat, wenngleich ſie ſelbſt in die Kataſtrophe Coriolan's für die Perſon nicht mit verwickelt iſt. Es iſt vielmehr dem Gefühle des Beſchauers überlaſſen, mit dem gewaltſamen Tode Coriolan's auch ihre Exiſtenz vernichtet zu ſehen. Warum aber die Nemeſis auch ſie ergreifen mußte, können wir aus einer Stelle im Plutarch und einem ſcheinbar unbedeutenden Beiwerke in dem Drama abnehmen.

Plutarch ſchreibt im Eingange ſeiner Biographie: „Cajus Marcius, deſſen Leben wir jetzt beſchreiben, wurde nach dem frühen Verluſte ſeines Vaters von ſeiner verwittweten Mutter auferzogen, und bewies, daß der Waiſenſtand, mit ſo vielen Uebeln er auch ſonſt umringt ſein mag, doch Niemanden zum Hinderniſſe gereiche, ein rechtſchaffener, vor Vielen ausgezeichneter Mann zu werden; daß alſo die Beſchuldigung nichtswürdiger Leute, er mache durch Verwahrloſung unglücklich, ganz falſch und grundlos ſei. Allein eben dieſer Mann dient auch zum Beweiſe für die, welche behaupten, daß die edelſte, die beſte Anlage, wenn es ihr an Ausbildung fehlt, wie ein fruchtbarer Boden, dem nicht die gehörige Cultur zu Theil wird, mit dem Guten zugleich auch viel Böſes hervorbringe."

Was Plutarch hier mit feinem Inſtinct bemerkt und ausgeſprochen, hat Shakſpere weit tiefſinniger und mit weit eindringenderer Intuition erfaßt und ausgeführt. Denn nach ihm war Coriolan, wie wir geſehen haben, nicht, wie Plutarch weiter ſagt, unleidlich und zum Umgange mit anderen Menſchen ungeſchickt, er war nicht überall als ein gehäſſiger,

widriger und gebieterischer Mensch unausstehlich. Wohl aber wurde ihm, bei der ursprünglichen Tiefe des Gemüthes, der Mangel an der Kraft des Willens, durch den er seine ausschweifende Heftigkeit hätte beherrschen können, zum Verhängniß. Und wie natürlich ist es, daß die liebende Mutter jenes unberührt zu pflegen und zu erhalten vermochte, während ihre eigene, weibliche Verblendung für die Anlagen eines großartigen Heldensinnes sie unfähig machte, die Kraft des Willens, die doch ebenfalls in dem primitiven Wesen Coriolan's als Anlage begründet war, in ihre richtige Bahn zu lenken. Hier ist es nun eben auf eine merkwürdige Weise einschlagend, was Valeria von dem kindischen Zorne, mit welchem der kleine Marcius einen Schmetterling verfolgt und ihn dann voller Wuth zerrissen habe, mit der Genugthuung, den Vater darin wiederzuerkennen, an Volumnia erzählt. Wir stehen hier wiederum der Räthselfrage gegenüber, wie weit bei Shakspere die tief eindringende Reflexion, oder an ihrer Stelle eine allumfassende Macht der poetischen Intuition, thätig gewesen sei, und müssen uns schweigend der Unlösbarkeit derselben unterwerfen. Was aber auch die Quelle dieses einen Pinselstriches in dem großen Gemälde sein mag, er verbreitet unfehlbar ein helles Licht über die Erscheinung. Wir sehen den Helden des Stückes als Knaben vor uns und finden ohne Beschwerde die natürliche Verbindung seines kindischen Gebahrens mit seiner Haltung als Mann. Dagegen hören wir und sollen wir Nichts hören von der Disciplin, durch welche dieser kindische Zorn dem männlichen Willen unterworfen worden. Die Tribunen rechnen auch mit heimtückischer Arglist auf diesen Mangel in Coriolan's Wesen. Die Versöhnung lag für den Moment nahe, nachdem der Zorn Coriolan's durch Menenius und vorzugsweise durch die Mutter so weit beschwichtigt war, daß er sich der Volksversammlung stellte. Aber sein innerstes Wesen machte ihn unfähig gegenüber dem

argliſtigen Vorwurf des Verraths von Seiten der Tribunen die Leidenſchaft zu beherrſchen, und ſo war denn der Umſturz deſſelben geboten, ohne daß wir im Stande ſind, ihm unſere Theilnahme zu entziehen. Die ganze, nur ſubſidiariſch eingreifende Intrigue der Tribunen iſt um ſo feiner angelegt, als Niemand mehr, als ſie, das Weſen Coriolan's durchſchaut. Sie haben nicht Unrecht mit der Behauptung, daß Coriolan's Motiv bei Allem, was er zum Ruhme Roms verrichtet, nicht die Liebe zum Vaterlande ſei, ſondern nur der Wunſch, den Beifall der Mutter zu gewinnen. Und nach der ganzen Erſcheinung iſt es natürlich und allen Prämiſſen entſprechend, daß ſich die Liebe zum Vaterlande, die in Volumnia unzweifelhaft lebt, auf den Sohn nicht vererben konnte. Bei der Stellung, welche der Mann, und beſonders der leidenſchaftlich-erregbare, kräftige Mann, in der Welt einnimmt, iſt die gemüthlich inſtinctive Anhänglichkeit, mit welcher eine hochbegabte Frau von dem wärmſten Patriotismus durchdrungen ſcheinen mag, nicht hinreichend. Was an entſagender Selbſtverleugnung und Opferwilligkeit von den kalten und unerbittlichen Bedingungen des Lebens, in dem Verhältniſſe der Perſon zu dem Vaterlande, gefordert werden muß, mag von der Frau in ihrer natürlichen Vocation des Duldens und Leidens auf inſtinctivem Wege leicht gewährt werden. Bei dem Berufe zu ſelbſtſtändiger Handlung und Thätigkeit der männlichen Individualität liegt dagegen gerade in dieſer Beziehung eine weit ſchwerere Forderung an die Kraft des Willens. Man ſchaue doch der Geſinnung der vielen und lauten Schreier der patriotiſchen Begeiſterung unſerer Tage für ein großes deutſches Vaterland auf den Grund, und man wird nur wenige finden, die fähig ſind, den harten und ſchweren Bedingungen dieſes erhabenen Zieles ihre Meinung, Eigenliebe, Phantaſien und Leidenſchaften aufzuopfern. War nun von der mütterlichen Erziehung, trotz aller großen Eigenſchaften der Frau,

welche ſie leitete, in Coriolan's Weſen, an der Stelle dieſer entſcheidenden Kraft, mehr ein capriziöſer Eigenwille erhalten und gewahrt worden, ſo lag darin auch die Unfähigkeit, bei den ſchweren Forderungen des öffentlichen Lebens, die Erregung eines leidenſchaftlich-jähzornigen Gemüthes zu beherrſchen und ihnen den perſönlichen Drang deſſelben zum Opfer zu bringen. Die Stellung Coriolan's zu der Welt, die ihn umgab, erklärt ſich alſo vollſtändig auf theoretiſchem Wege. Doch hat auch der Dichter Alles gethan, um ihn uns in dieſem Lichte anſchauen zu laſſen. Von Anfang an handelt es ſich bei den Forderungen, denen Coriolan mit Heftigkeit widerſpricht, um die Bewahrung des Vaterlandes vor gefährlichem Hader, und die Frage wird immer brennender mit jedem Fortſchritte der Handlung. Bei kaltem Blute muß unſere Empfindung bei dem in Verbannung verwandelten Todesurtheile gegen Coriolan getheilt ſein zwiſchen der Theilnahme für ſeine Perſon und der Ueberzeugung, daß die Aufopferung deſſelben an die Aufregung der Plebejer die unerläßliche Bedingung zur Vermeidung eines blutigen Bürgerkrieges von kaum zweifelhaftem Ausgange war. Und wo, ſo dürfen wir fragen, iſt eine Spur von Vaterlandsliebe in ihm, als er ſich mit dem Feinde Roms verbindet, nicht, wie man geglaubt hat, um ſeine Vaterſtadt von der Willkürherrſchaft der verhaßten Plebejer zu befreien, ſondern um an ihr und allen ihren Bürgern Rache zu nehmen für die ihm angethane Beleidigung? Hätte nur jenes in ſeiner Abſicht gelegen, wie würde er dann im Stande geweſen ſein, ſeinen ehemaligen Feldherrn, den er früher verehrte, und noch mehr ſeinen alten Freund, Menenius, den er von Jugend an geliebt hatte, mit unbarmherziger Kälte zurückzuweiſen? Welche Bande ihn auch früher in loſer und unbewußter Weiſe an die äußeren Umgebungen ſeiner Geburt gefeſſelt haben mochten, ſie mußten in dem rachedürſtigen Trotze, der an die Stelle ſeines Jähzornes ge-

treten war, völlig zerriſſen ſein. Und doch lebte in ſeinem Inneren das tiefe Gemüth, mit dem ihn die Natur ausgeſtattet hatte, in größerer Stärke, als er ſich deſſen bewußt war. Deshalb konnte auch nur die Mutter, die allein im Beſitze des Schlüſſels zu demſelben war, die verhängnißvolle Entſcheidung herbeiführen. Ob und wie ſich der Dichter der tiefſinnig tragiſchen Bedeutung dieſer Wendung bewußt war, ſollten wir bei der Erhabenheit, mit der dieſe Scene ausgeführt iſt, kaum fragen dürfen. Wie dem aber auch ſei, gewiß giebt es wenige poetiſche Erſcheinungen, in welchen der tiefe Sinn des tragiſchen Schickſales bis zur Kataſtrophe vollendeter aufgefaßt und durchgeführt iſt. Die äußeren Umſtände verbinden ſich mit dem Wollen und Handeln des tragiſchen Helden, um ihn unter unſerer Theilnahme in Furcht und Mitleid zum Untergange zu führen. Wir könnten mit demſelben Rechte ſagen: das Verhängniß Corolian's entſcheidet ſich in unerbittlicher Weiſe, als ſein primitiver Character, im Conflicte mit ſeiner leidenſchaftlichen Geſinnung, ſein unveräußerliches Recht vindicirt.

Drittes Buch.

W. Shakſpere's Heinrich VIII.

und die Dramen:

Troilus und Creſſida. Maaß für Maaß. Timon von Athen. Pericles.

Heinrich VIII. Troilus und Creſſida. Maaß für Maaß. Timon von Athen. Pericles.

1. Heinrich VIII.

P. P.

Die Zuſammenſtellung der fünf Dramen, welche den Titel dieſes Buches bilden, bedarf, wie es ſcheint, einer beſonderen Erklärung. Weder in zeitlicher noch in ſtofflicher Hinſicht wird man ſie für eng verbunden halten können. Namentlich iſt wahrſcheinlich Heinrich VIII., den wir zuerſt beſprechen wollen, am ſpäteſten unter allen anderen entſtanden. Auch vermag ich für meine Anordnung in dieſer Hinſicht kaum etwas Anderes zur Vertheidigung anzuführen, als die ſchon von Haus aus beobachtete Gewohnheit, die Hiſtorien eines beſtimmten Zeitraumes vor allen anderen vorauszunehmen. Ueberdieß ſchließt ſich Heinrich VIII. in Bezug auf Verſification und Styl genau an die ſpäteren Römerdramen an. Habe ich mir nun ſchon bei dem zuſammenhängenden Beſprechen dieſer eine Abweichung von der chronologiſchen Ordnung erlauben müſſen, ſo wollen Sie und andere Leſer auch hier dieſelbe nachſehen. Bei dem Allen iſt doch an den fünf genannten Stücken eine beſtimmte Verwandtſchaft in der Stimmung des Dichters, aus welcher ſie hervorgegangen ſind, zu

bemerken. Schon bei den Römerdramen und beſonders bei Antonius und Cleopatra, ſowie bei Coriolan, kam es zur Sprache, ob nicht der Dichter bei der Aufgabe, welche er ſich geſtellt hatte, und ihrer Ausführung in überwiegenderer Weiſe als früher durch die Eigenthümlichkeit der Charactere gefeſſelt worden ſei. In dieſen Stücken ſpringt dieß noch mehr in die Augen. Bei Heinrich VIII., der, wie wir ſehen werden, nur von dem Standpunkte eines Gelegenheitsſtückes zu würdigen iſt, konnte ſelbſtverſtändlich weit weniger, als irgendwo anders, ein prägnanter Stoff zu erwarten ſein. Auch bei Troilus und Creſſida iſt es kaum zu vermuthen, daß Shakſpere's Gemüth von dem Stoffe in gleichwarmer Weiſe ergriffen worden, wie bei den Dramen ſeiner früheren Periode und den großen Tragödien der ſpäteren Jahre. Eine tiefſinnig ſpeculative Betrachtung und Ausführung der Charactere ſpringt mehr in die Augen, als die unwillkürliche Hingebung an gemüthliche Anſchauungen und Darſtellungen, wenngleich in dieſen Stücken noch immer an die Einwirkung einer, in der Imagination des Dichters, harmoniſch ausgebildeten Erſcheinung zu glauben iſt. In den Dramen Timon von Athen und Perikles wird dieſer Glaube mehr abgeſchwächt. Beide ſind nicht das ungetheilte Eigenthum Shakſpere's. Man kann bei ihnen nicht daran zweifeln, daß nur einzelne Charaktererſcheinungen ihm eine lebhafte Theilnahme abgewonnen haben.

Man ſpricht von einer periodiſchen Verſtimmung Shakſpere's, um die hier zuſammengeſtellten Dramen zu erklären. Ich mag dem nicht zuwider ſein; doch auch nicht verſuchen, mit perſönlicher Empfindung oder Anſchauung in die Tiefen des vielgeſtalteten Gemüthes Shakſpere's erklärend einzudringen. Nur ſo viel iſt gewiß, daß alle dieſe Dramen den faſcinirenden Eindruck anderer auf unſer Gemüth nicht auszuüben vermögen. Sie bilden vielmehr eine Gruppe von Bildern und

Anſchauungen, die uns in menſchliche Erlebniſſe und Verirrungen von eigenthümlicher und nicht überall anſprechender Art einführen. Shakſpere's Ingenium ſteigt in denſelben mit tiefſinniger Intuition bis in die tiefſten Falten ſittlicher Gebrechlichkeit hinab. Wenn auch in ſeinen großen Tragödien der Weg geſchildert iſt, auf welchem die Leidenſchaft zu großen und erſchütternden Verbrechen führt, ſo iſt dagegen in mehreren dieſer Stücke das Bild von Verirrungen in ſinnlicher Art neu. Es ſcheint, als habe der Dichter dieſe Seite der menſchlichen Schwäche, von denen ſich das ſittliche Gefühl abzuwenden liebt, mit unbeirrteren Blicken als früher betrachtet. Selbſt einen Zug der Verachtung alles menſchlichen Treibens kann man hier und da bemerken wollen. Es iſt ſogar behauptet worden, in einigen dieſer Dramen trete die Wahrung des ethiſchen Princips, die überall ſonſt aus Shakſpere's Schöpfungen hervorleuchtet, mehr in den Hintergrund. Das Alles auf eine ſpecifiſche Verſtimmung des Dichters zurückführen zu wollen, könnte nur dann genügend gerechtfertigt ſcheinen, wenn alle dieſe Stücke in einem Zeitraume von wenigen Jahren zuſammen- und nicht, aller Wahrſcheinlichkeit nach, andere Dramen von verſchiedenem Inhalte dazwiſchen lägen. Doch da uns von den meiſten Dramen Shakſpere's, die nach 1601 oder 1602 entſtanden ſind, Einzelausgaben fehlen, iſt die Chronologie derſelben nur mit zweifelhafter Gewißheit zu beſtimmen. Wir können alſo nicht mit Beſtimmtheit auf eine Verſtimmung ſchließen, die über Shakſpere's Schöpfungen in einer genau zu bezeichnenden Periode unbedingt die Herrſchaft geführt habe. Vielmehr müſſen wir annehmen, daß der tiefſinnige Ernſt und die eindringende Schärfe der Beobachtungsgabe, mit welcher Shakſpere, wie wir geſehen haben, von Haus aus in dieſe letzte Periode ſeines Schaffens eintrat, ihn veranlaßt habe, die mannichfaltigſten Geſtaltungen des menſchlichen Lebens, auch in ihren tiefſten Schatten, zu betrachten und

darzuſtellen. Und daß er dieſem Bedürfniſſe mit derſelben Erhabenheit und Sicherheit des ſittlichen Urtheiles wie früher gefolgt iſt, nicht alſo den ethiſchen Standpunkt irgendwie aus den Augen geſetzt hat, wird leicht einleuchten, wenn man darauf achtet, mit welcher Schärfe er den Gegenſatz des Edeln gegen das Unedle und Gemeine ſchildert und Dieſes Jenem unterliegen läßt. Noch mehr ſpricht gegen die Annahme einer launenhaften Verſtimmung oder Verbitterung des Gemüthes der Umſtand, daß in denjenigen Dramen, welche in der Regel als ſeine letzten Arbeiten angeſehen und den Gegenſtand unſerer nächſten Beſprechung bilden werden, zwar dieſelbe Tiefe des Ernſtes und des eindringenden Urtheiles in die verborgenſten Falten der Gemüthsbewegungen zu beobachten iſt, dagegen aber mit den Schattenſeiten derſelben lichtvolle und wohlthuende Bilder in Situationen und Perſonen, von derſelben Anmuth, wie in ſeinen früheren Stücken, verbunden ſind. So glaube ich denn in doppelter Hinſicht für die, wiewohl willkürlich ſcheinende, Zuſammenſtellung dieſer Gruppe gerechtfertigt zu ſein.

Sie können unmöglich den Hader ignoriren, der ſeit mehr als einem Jahrhundert über die Zeit der Entſtehung und die Veranlaſſung zur Dichtung Heinrich's VIII. in der geſammten Shakſpere-Kritik herrſcht. Natürlich hängt mit der letzten Frage auch die Würdigung des ganzen Poems zuſammen. Denn während die Einen an demſelben den loſen dramatiſchen Zuſammenhang, ja ſogar den Mangel eines ſtofflichen Gehaltes zu rügen haben, glauben Andere in dem Character des Drama's, als eines Gelegenheitsgedichtes oder Feſtſpieles, nicht blos Entſchuldigung für dieſe Mängel, ſondern ſelbſt vollſtändige Rechtfertigung für den geſammten Bau und ſeine Einheit zu finden. Von beiden Standpunkten iſt von Malone an bis in die neueſten Zeiten viel Anerkennungswerthes und viel Geiſtreiches ausgeſprochen worden. Auch hier ſcheinen

wie in vielen anderen Fällen, die deutschen Kritiker durch Fleiß, Gründlichkeit und Schärfe der Diagnose den Vorrang vor den Engländern zu haben. So wenig es mir möglich ist, von dem vielen Verdienstlichen und Sachgemäßen, was von Gervinus, Kreyßig und besonders von Ulrici in dieser Hinsicht ausgesprochen worden, Alles zu gebrauchen, so ist doch Keiner, von dem ich in dieser verwickelten Frage nicht viel gelernt hätte. Ich werde sogar in manchen Fällen mich an den Einen oder Anderen anlehnen müssen, und Sie mögen es mir nicht als anmaaßende Absicht, etwas Neues aussprechen zu wollen, auslegen, wenn ich oft den Namen meiner Autorität nicht ausdrücklich nenne. Am auffallendesten ist es bei der sorgfältigen Verfolgung aller auf diesem Felde ausgesprochenen Meinungen und Urtheile, die von Aug. Wilhelm v. Schlegel, in seinen Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), niedergelegten am wenigsten genügend zu finden. Nicht nur, daß der gediegene Uebersetzungskünstler, bei dem doch das gründlichste Eingehen auf die inneren Kennzeichen von dem Alter des Stückes am meisten vorauszusetzen war, nicht den mindesten Anlaß findet, um nach ihnen an der Zeitbestimmung Malone's, der die Entstehung des Stückes auf 1603 setzt, zum Zweifel bewogen zu werden. Er stellt auch (namentlich in der Note p. 226) mit der größten Sicherheit Behauptungen auf, die doch nur als Vermuthungen einige Geltung haben könnten, und selbst als solche auf unzuverlässigem Boden stehen.

Bei dem verwirrenden Eindrucke, welchen diese sich gegenseitig durchkreuzenden Meinungen machen, darf man zwei unlängst erschienene Arbeiten von gediegener Gelehrsamkeit deshalb dankbar begrüßen, weil sie die seit langer Zeit von verschiedenen Standpunkten besprochenen Fragen zusammen-

*) a. a. O. Heidelb. 1817. III. p. 225.

ſtellen und die dafür gewonnene Antwort mit kritiſchem Scharfſinn zu würdigen ſuchen. Die ältere, von Dr. Hertzberg in Bremen, findet ſich in dem 1868 erſchienenen vierten Bande der, unter Leitung der deutſchen Shakſpere-Geſellſchaft, revidirten Schlegel-Tieck'ſchen Ueberſetzung als Einleitung zu Heinrich VIII. Die jüngere, von Dr. Karl Elze, erſchien vor kaum zwei Jahren im IX. Bande des Jahrbuches der deutſchen Shakſpere-Geſellſchaft. Beide kommen zwar in der nicht abzuweiſenden Meinung — die übrigens, meines Wiſſens, nie hat beſtritten werden wollen — überein, daß Heinrich VIII. ein Gelegenheitsgedicht ſein müſſe. Doch trennen ſie ſich, gleich vorhergehenden Kritikern, hinſichtlich der Antwort auf die Frage, zu welcher Gelegenheit dieſes Drama gedichtet und eventuell aufgeführt worden ſein könne. Damit hängt ſelbſtverſtändlich die Entſcheidung über den Entſtehungstermin deſſelben genau zuſammen. Doch iſt hierbei auch die kritiſche Würdigung des geſammten Poems weſentlich einſchlagend, und da denn jene erſte Frage nicht auf dem Grunde völlig genügender Documente erſchöpfend zu beantworten iſt, ſondern zu dieſem Behufe Vermuthungen angezogen werden müſſen, ſo konnten dieſe natürlich, nach dem verſchiedenen Standpunkte, nur von verſchiedener Art ſein, und eine vollſtändige Vereinigung beider Kritiker iſt daher nicht wohl möglich. Vielmehr befinden wir uns auch unter dem Einfluſſe dieſer zwei werthvollen Arbeiten noch immer in der Lage, die endliche Entſcheidung der Frage zu entbehren und die möglichſt glaubliche Beantwortung derſelben nach eigenem Ermeſſen ſuchen zu müſſen.

So wie es in ſolchen Fällen immer am gerathenſten iſt, nach den wenigen poſitiven Anhaltepunkten, welche ſich darbieten, vorzugsweiſe auszuſehen, ſo ſcheint es mir auch hier geboten, vor allem Anderen daran feſt zu halten, was den Werth des Beweiſes einer einſchlagenden Thatſache hat.

Dahin gehören die übereinstimmenden Zeugnisse von Zeitgenossen über die Aufführung Heinrich's VIII. im Globustheater am 29. Juni 1613. Thomas Lorkin schreibt darüber an Sir Thomas Puckering unterm 30. Juni desselben Jahres — also an dem darauf folgenden Tage — und nennt dabei den Namen des Stückes in unzweifelhafter Weise. Henry Wotton theilt zwar an seinen Neffen unterm 6. Juli desselben Jahres mit, von den königlichen Schauspielern sei in dieser Woche ein neues Stück, mit Namen: „Alles ist wahr", im Globustheater dargestellt worden, er fügt aber hinzu, das Stück habe einige Hauptscenen aus der Regierung Heinrich's VIII. enthalten, und da nun König Heinrich ein Maskenfest im Hause des Cardinals Wolsey veranstaltet habe und bei seinem Eintritte Kanonen abgeschossen worden, sei das Dach des Hauses in Brand gerathen u. s. w. Also, daß auch hier von Shakspere's Heinrich VIII. die Rede sei, ist unzweifelhaft. Endlich nennt Howes in seiner Fortsetzung von Stowe's Chronik von London, bei Gelegenheit der Feuersbrunst, welche das Globustheater zerstörte, den Namen des an dem betreffenden Tage aufgeführten Stückes „Heinrich VIII." Diese bekannte Feuersbrunst ist zwar für uns nur von mittelbarem Belang, jedoch in so fern wichtig, als es, abgesehen von allem Anderen, nicht möglich ist, daß sich alle Berichterstatter eines so epochemachenden Ereignisses über den Namen des Stückes, das dazu Veranlassung gegeben, hätten täuschen können. Ungerechnet eines Gedichtes von Ben Jonson, worin ebenfalls dieses Brandunglücks gedacht werden soll, hat uns überdieß P. Collier auch eine Ballade aufbewahrt, die vielleicht später noch einmal vorübergehend erwähnt werden wird.

Wie Dr. Hertzberg bemerkt, ist nicht der mindeste Grund vorhanden, um an der Aufführung unseres Stückes zu dem gedachten Termine zu zweifeln, und auch Henry Wotton's Angabe, daß das Stück, das er zwar „All is true" nennt,

unbezweifelt aber unſer Heinrich VIII. war, für eine neue Erſcheinung auf dem Globustheater galt, kann in keiner Hinſicht angezweifelt werden. Man hat zwar vermuthen wollen, daß auch ein anderes Stück unter den angeführten Titeln gemeint ſein könne, nämlich „Wen you see me, you know me. A Chronicle history by Sam. Rowley.“*) Denn hier bildet allerdings Heinrich's VIII. Erſcheinung den Mittelpunkt. Indeſſen dieſe Vermuthung iſt von allzu untergeordnetem Werthe, um eine weitere Berückſichtigung zu verdienen. Selbſt Dr. Elze erkennt das an, wiewohl er nach dem von ihm eingenommenen Standpunkte Urſache hätte haben können, auch dieß zu der in ſeinem Intereſſe liegenden, mindeſtens theilweiſen, Entkräftung obiger Zeugniſſe anzuziehen. Daß der Titel „All is true“ auch ohne die ſchon gedachten und nur zu Heinrich VIII. paſſenden Aeußerungen Wotton's kein Bedenken erregen könne, iſt ſchon von Dr. Hertzberg unter Berufung auf Dr. N. Delius genügend nachgewieſen worden. Jedes Wort darüber iſt daher hier um ſo mehr müßig, als wir ſpäter dieſen Gegenſtand genauer werden zu beſprechen haben. Endlich könnte noch gefragt werden, ob wir nach Wotton's Angabe das fragliche Stück im Monat Juni 1613 wirklich für eine neue Schöpfung Shakſpere's halten müßten. Sprache, Verſification und, meines Erachtens, auch der innere Gehalt berechtigen uns allerdings, die Abfaſſung Heinrich's VIII. in die letzte Periode von Shakſpere's Laufbahn zu ſetzen. In keinem Stücke einer früheren Zeit iſt die Sprache ſo prägnant, die Verſification ſo gleichgültig behandelt und, wie ich nachweiſen zu können hoffe, die Vertiefung Shakſpere's in die innerſten Geheimniſſe, Gegenſätze und Widerſprüche des menſchlichen Gemüths ſo ſehr in die Augen ſpringend, als in dieſem Drama. Hier aber begegnen wir ſo ziemlich den wichtigſten

*) Herausgegeben von Dr. Karl Elze. Deſſau 1874.

Einwänden derjenigen, welche sich nicht entschließen können, die Abfassung dieses Drama's auf den Termin kurz vor dem Monat Juni 1613 zu setzen. Diese Einwände hängen genau zusammen mit der Frage über diejenige festliche Gelegenheit, für welche dieses Drama gedichtet sein könne. Natürlich suchen die Anhänger der Meinung für eine frühere Entstehung des Stückes die Angabe Wotton's nicht allein, sondern auch die inneren Gründe des Drama's für seine Entstehung in der letzten Periode Shakspere's zu entkräften und stützen sich dabei auf Vermuthungen, welche, sobald sie mit einiger Glaubhaftigkeit begründet werden könnten, in die Frage über die Würdigung des ganzen Gedichtes und selbst über dessen unverkürzte Originalität einschlagen würden. In dieser Bedeutung können sie nur eingehend beleuchtet werden, wenn die Vorfrage über die mögliche Gelegenheit des Gedichtes genauer betrachtet ist.

Wenn auch mit nicht zu unterschätzender Berechtigung Heinrich VIII. gewissermaaßen als Schlußdrama, oder so zu sagen als Epilog des großen historischen Cyclus, wenigstens von Richard II., wenn nicht sogar von König Johann an zu rechnen, betrachtet worden ist, so springt doch die Absicht des Dichters, die Königin Elisabeth persönlich oder ihr Andenken zu feiern, besonders in der Schlußscene zu deutlich in die Augen, als daß gegen diese Absicht ein Zweifel erhoben werden könnte. In der angedeuteten Alternative liegt aber auch schon der Anknüpfungspunkt für die noch immer unentschiedene Meinungsdifferenz. Malone glaubte bei seiner Zeitbestimmung an die Absicht des Dichters, der Königin Elisabeth persönlich eine Huldigung darzubringen. Deshalb schien ihm die Abfassung des Stückes um 1602 oder 1603, also noch während der Lebenszeit der Königin Elisabeth, wahrscheinlich. Indessen war es auch ihm schon glaublich, daß es in dieser Frist noch nicht zur Aufführung gekommen und diese auf einen anderen

festlichen Termin verschoben oder auch, daß das Stück vielleicht vor Elisabeth's Tode nicht beendet worden sei. Seit dieser Zeit sind unter dem Festhalten an Malone's Zeitbestimmung, der übrigens Chalmers, indem er an die Entstehung des Stückes um 1613 glaubte, von Haus aus widersprochen hatte, mehrere Versuche theils zum Nachweis der Undenkbarkeit von Shakspere's Absicht, dieses Stück vor Elisabeth aufführen zu lassen, theils zu dem Zwecke gemacht worden, eine andere festliche Gelegenheit für dessen Aufführung zu entdecken. Ich theile zwar die Meinung derjenigen, welche aus Gründen des Anstands, der Klugheit oder sonstwie an Shakspere's Absicht entschieden zweifeln, das Stück, wie es uns jetzt vorliegt, vor der Königin Elisabeth aufführen zu lassen. Es könnte daher in meinem Interesse liegen, Alles, was in dieser Beziehung geltend gemacht worden, anzuführen. Allein Vieles davon ist nicht völlig zutreffend. Daß es unter Anderem nicht räthlich oder kaum möglich gewesen sei, bei Lebzeiten Elisabeth's ihren Vater Heinrich VIII. auf die Bühne zu bringen, erledigt sich durch die unleugbare Existenz von mehr als einem Drama, wo dieß bereits geschehen war. Auch Sam. Rowley's schon genanntes Drama „If you see me, you know me" ist möglicherweise noch vor dem Tode Elisabeth's aufgeführt worden, da es schon 1605 im Drucke erschienen ist. Indessen beruht Vieles von den Anführungen zu diesem Zwecke zu sehr auf dem persönlichen Gefühle Einzelner für Schicklichkeit, Anstand und Klugheit, als daß es von überzeugendem Gewichte sein könnte. Andererseits sind aber auch einzelne Data, welche dazu angezogen werden, um die Existenz und Popularität dieses Stückes wenigstens um 1604 oder 1605 glaublich zu machen, nicht genügend. So ist P. Collier's Berufung auf eine Anmerkung in den Registern der Buchhändler vom 12. Februar 1604 (recte 1605), wonach Nath. Butter sagt, er werde das Stück Heinrich VIII. zu einem

Abdrucke benutzen, wenn er für dieses „Enterlude“ die Erlaubniß erlange und dann die Eintragung desselben von den Vorständen (wardens) zugestanden werde, noch lange kein Beweis für die Existenz von Shakspere's Heinrich VIII.

Weit bedeutsamer ist die Meinung, daß die Krönung von Jacob I. und seiner Gemahlin, Königin Anna von Dänemark, am 24. Juli 1603, zur Aufführung Heinrich's VIII. gegen Ende April 1604 Veranlassung gegeben haben könne. Unter Anderen stellt auch P. Collier diese Vermuthung auf. Dabei behauptet er mit ziemlicher Sicherheit, das Stück möge im Winter zwischen 1603—4 geschrieben sein, und stützt sich auf Vorgänge, die ihm dazu dienlich scheinen. Zwei Stücke, „The Rising of Cardinal Wolsey“ und „The Cardinal Wolsey“, waren nach Henslowe's Diary schon im J. 1601 vorausgegangen und beide von diesem Unternehmer, nicht blos gegenüber den Verfassern, ungewöhnlich hoch honorirt, sondern auch mit einem, damals fast unerhörten Aufwande in Scene gesetzt worden. So könne auch wohl, wie der Kritiker meint, der in der Folio von 1623 ausführlich beschriebene Krönungszug von Anna Bullen, auf dem Globustheater mit ungewöhnlichem Luxus ausgestattet, als eine passende Huldigung für den König und die Königin bei der gedachten Gelegenheit haben gelten können. Auffallend ist allerdings in dem Abdrucke der Folio die ungewöhnlich genaue Beschreibung dieser Ceremonie. Dieser Abdruck, der überdieß eine weit genauere Eintheilung des Stückes in Acte und Scenen als mancher andere enthält, ist überhaupt reich an detaillirten Bühnenweisungen. Doch kann ich darin nicht den mindesten Anhalt für jene Aufstellung finden. Ueberraschender Weise werden dabei drei wichtige Momente völlig unbeachtet gelassen. Zuerst wird darüber keine Erklärung gegeben, in welcher Beziehung mit der gedachten Festlichkeit die zum Schluß dienende Huldigung der Königin Elisabeth stehen solle, der doch, wie wir

ſpäter ſehen werden, die König Jacob gewidmeten Worte ziemlich loſe eingefügt ſind. Ferner iſt nicht im Entfernteſten der Schwierigkeit gedacht, die auffallende Verſchiedenheit der Verſification, Sprache und Tiefe der Anſchauungen, mit demjenigen Character zu vereinigen, welchen wir an den Stücken Shakſpere's aus der Periode von 1603—4 erkennen. Endlich wird dabei über Wotton's Bemerkung, daß das fragliche Stück am 29. Juni 1613 neu geweſen ſei, mit großer Leichtigkeit hinweggegangen.

Dieſen drei wichtigen Momenten widerfährt eine weit gerechtere Würdigung durch eine feine und ſinnreiche Vermuthung, welche Dr. Ulrici zuerſt ausgeſprochen hat; „daß" nämlich „das Stück zuerſt gegeben, vielleicht ſogar von vornherein verfaßt und angepaßt wurde zur Feier der Hochzeit des Pfalzgrafen Friedrich mit der Prinzeſſin Eliſabeth 1613."*) Dieſer von Ulrici geiſtreich durchgeführten Hypotheſe hat ſich Dr. Hertzberg in der ſchon gedachten Einleitung zu Heinrich VIII. mit der Ueberzeugung eines Mannes angeſchloſſen, deſſen gründliche Gelehrſamkeit und deſſen unermüdeter Forſcherfleiß ſich mit ſeltener Einſicht in hiſtoriſch-weltliche Verhältniſſe, ſowie mit einem unbeirrten ſittlichen Gefühle verbinden. Unter ſolchen Umſtänden nimmt ſein äſthetiſch-kritiſches Urtheil nicht blos an ſich ſelbſt, ſondern auch in noch höherem Grade durch die ſchlagenden Gründe ein, welche er dafür anführt. Man muß ihm beiſtimmen, indem er, in Bezug auf Ulrici's Vermuthung, (p. 8) ſagt: „Eine Annahme, der durchaus nichts widerſpricht, während alle uns bekannten Facta dadurch in

*) Shakſpere's dramatiſche Kunſt von Dr. H. Ulrici. 3. Auflage. 1868. II. p. 542. — Daß eine ähnliche Vermuthung von einem Ungenannten in Gentleman's Magazin 1850 ausgeſprochen worden, erwähnt zwar Dr. Elze (Heinrich VIII. Shakſpere-Jahrbuch IX), aber da ſich Ulrici's Vermuthung ſchon in der II. Auflage von 1847 p. 716 findet, darf man ihn wohl als den erſten Schöpfer derſelben anſehen.

Einklang treten, geht über den Werth einer Hypotheſe hinaus und gewinnt die Bedeutung eines durch richtigen Calcül gewonnenen hiſtoriſchen Reſultates." Das iſt thatſächlich der Fall, indem dadurch Wotton's Anführung, daß das am 29. Juni 1613 im Globustheater dargeſtellte Drama ein neues Stück geweſen ſei, nach ihrem Werthe anerkannt wird. Wir haben ferner keine Schwierigkeit mehr, Styl und Verſification dieſes Stückes mit denjenigen characteriſtiſchen Gewohnheiten in Einklang zu bringen, welche Shakſpere in ſeiner letzten Periode eigen waren. Endlich findet die unleugbare Abſicht der Verherrlichung Eliſabeth's ihre Erklärung darin, daß die Prinzeſſin, um deren Vermählung es ſich handelte, denſelben Namen trug.

Noch bleiben aber mehrere Fragen übrig, die jedoch von Dr. Hertzberg auf annehmbare Weiſe gelöſt werden. Ob das Stück wirklich zur Vermählung der Prinzeſſin Eliſabeth mit dem Kurfürſten Friedrich von der Pfalz am königlichen Hofe aufgeführt worden, wo es dann am 29. Juni 1613 nur für das Publikum des Globustheaters ein neues Stück geweſen ſein würde, iſt mit diplomatiſcher Sicherheit nicht zu entſcheiden. Die Wahrſcheinlichkeit ſpricht dagegen, wiewohl die Aufführung Shakſpere'ſcher Dramen während der Vermählungsfeierlichkeiten, welche vom 14. Februar bis 20. April andauerten, verbürgt ſein ſoll. Die Gründe für dieſe Wahrſcheinlichkeit führe ich ſpäter an. Iſt das Stück, wie es ſcheint, nicht bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten am königlichen Hofe aufgeführt worden, ſo war der Tag, an welchem es, nach dem übereinſtimmenden Zeugniſſe mehrerer Zeitgenoſſen, im Globustheater gegeben wurde, einer der geeigneteſten. Die Erinnerung an die opulente Feier der Vermählung der Prinzeſſin Eliſabeth mit dem Pfalzgrafen wurde, wie Dr. Hertzberg ſagt, neu angeregt durch die Nachrichten, welche gerade um dieſe Zeit vom Continent herüberkamen,

und von den, zwischen dem 6. und 19. Juni, in Heidelberg veranstalteten ausgedehnten Festlichkeiten bei dem Einzuge der jungen Kurfürstin berichteten. Die beiden Termine zwischen dem 19. und 29. Juni stimmen mit der Hypothese Dr. Hertzberg's sehr günstig zusammen. Warum aber das Stück während der Vermählungsfeierlichkeiten selbst nicht zur Aufführung gelangte, läßt sich nach einem unleugbar thatsächlichen Umstande für wahrscheinlich halten. Daß die Verbindung der Lobrede auf Jacob I. mit der auf die Königin Elisabeth nicht im ursprünglichen Plane des Dichters lag, ist zu augenfällig, um darüber noch etwas mehr zu sagen, als was Hertzberg's Einleitung enthält. Der lose Zusammenhang dieser mit jener, woraus eine spätere Einfügung der einen in die andere unleugbar wird, ist auch im Grunde der Angelpunkt der Vermuthungen und Erklärungen derjenigen Commentatoren, welche an der Voraussetzung festhalten, daß das Stück ursprünglich bei Lebzeiten der Königin Elisabeth und, um vor ihr gegeben zu werden, geschrieben und daher der Zusatz nur deshalb weit später gemacht worden sei, weil das Stück nach dem Tode der Königin Elisabeth vor dem König Jacob I. selbst, oder doch nur unter seiner Regierung, habe aufgeführt werden sollen. Nun ist aber in diesem, Jacob I. betreffenden Theile eine Stelle enthalten, welche, nach ihrem Sinne verstanden, nur um 1612, wahrscheinlich erst 1613, geschrieben sein kann. „Wenn A. V. Sc. 5 V. 53 (Globe-ed.)", so sagt Hertzberg p. 4, „von Jacob I. gerühmt wird, er werde neue Völker stiften, so kann dieß selbstredend nur von einer Colonisation verstanden werden. Die erste Abführung einer Colonie unter Jacob I. (nach Virginien) wurde im J. 1612 eingeleitet. Der Prinz von Wales sollte sich an ihre Spitze stellen. Derselbe starb am 5. November 1612 und die Expedition ging im folgenden Jahre 1613 ohne ihn ab." Wurde die betreffende Aenderung erst in einem dieser Jahre gemacht, so fällt auch dieser Um-

ſtand wieder zuſammen mit der erſten Aufführung des Stückes am 29. Juni 1613. Dagegen wird dieſe Aenderung zur Feier der Krönung Jacob's I. und ſeiner Gemahlin im Jahre 1603, wo doch der für den regierenden König eingeſchaltete Paſſus ſchon hätte vorhanden ſein müſſen, völlig unwahrſcheinlich; man müßte denn in Conjecturen und Hypotheſen noch weiter gehen und an der betreffenden Rede Cranmer's wiederholte Beſſerungen annehmen wollen. Dr. Hertzberg bietet dagegen eine annehmlichere Vermuthung an. Wahrſcheinlich, ſo meint er, war Shakſpere, der bekanntermaaßen damals ſchon den größten Theil des Jahres nicht mehr in London, ſondern in Stratford zubrachte, zur poetiſchen Betheiligung an den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzeſſin mit Friedrich von der Pfalz aufgefordert worden und dieſem Verlangen durch Einſendung des Dramas Heinrich VIII. nachgekommen. Die einſeitige Verherrlichung Eliſabeth's konnte aber dem Master of the revels nicht zuſagen. Der Dichter wurde daher brieflich aufgefordert, einen Zuſatz zu Gunſten des Königs zu machen. Wie nahe dieſe Aufforderung und ihre Befriedigung mit dem Beginne der Vermählungsfeierlichkeiten zuſammenfallen mochte, geht aus der obengedachten Anſpielung auf die Vorbereitung, bezüglich Ausführung des Coloniſationsunternehmens von 1612—13 hervor. Die Haſt und Eile, mit welcher der Zuſatz augenſcheinlich gemacht iſt, wird dadurch erklärlich, und wir können bei der Langſamkeit der damaligen Communicationen leicht glauben, daß die Emendation zu ſpät gekommen und daher die Aufführung des fertigen Stückes von dem Dichter ſelbſt auf eine andere Gelegenheit verſchoben worden ſei. Ich kann freilich Niemandem zureden, dieſe Conjectur anzunehmen. Indeſſen kann ich meine Geneigtheit dazu nicht leugnen, weil ſie mir einfacher und natürlicher ſcheint, als viele andere.

Endlich bleibt noch übrig, eines Einwandes zu gedenken,

der aus den Schlußworten des Prologs nicht unstatthaft abgeleitet wird. Wenn der Dichter dort, nach der Aufforderung zur ernsten Theilnahme an seinem Stoffe, sagt:

Und könnt ihr dann noch lustig sein, so mag
Man weinen, selbst an seinem Hochzeitstag,

so scheint das allerdings zur Einleitung eines Dramas, das für eine Vermählungsfeier bestimmt ist, nicht recht zu passen. Doch darf wohl daran unter keinen Umständen gezweifelt werden, daß dieser Prolog nicht gesprochen sein würde, wenn das Stück am königlichen Hofe, bei Gelegenheit der Vermählungsfeierlichkeiten, wirklich aufgeführt worden wäre. Man hat allerdings alles Ernstes denselben nicht für eine Dichtung Shakspere's halten und glauben wollen, Ben Jonson sei dessen Verfasser gewesen, sowie denn, wie später zu besprechen sein wird, dieser Dramatiker an dem Drama überhaupt einen nicht geringen Antheil gehabt haben soll. Ich kann dagegen nicht umhin, mich dem Urtheile von Dr. N. Delius anzuschließen, der in diesem Prologe die genaueste Verwandtschaft mit dem Chorus zum Wintermärchen, das wahrscheinlich in ungefähr derselben Zeit gedichtet ist, erkennt. So weit die Kritik des Gefühles ein Wort dabei mit sprechen darf, kann ich nicht bergen, daß ich in Ben Jonson's Schriften eine ähnliche Färbung gemüthlicher Wärme, wie sie mich aus diesen Zeilen anweht, vergebens suche. Ja, ich vermag mich sogar des Eindruckes einer bewegten Stimmung des Dichters nicht zu erwehren. Selbstverständlich kann mir daher nicht im Entferntesten der Gedanke beigehen, aus den Worten, nach welchen kein Spiel des Scherzes oder der Unzucht, kein Waffenlärm und kein buntscheckiger Narr zu erwarten sein soll, eine übelwollende Anspielung B. Jonson's auf andere Stücke Shakspere's herauszulesen, wie dieß von anderen Kritikern versucht worden ist. Noch ehe ich die bekannte Editio Variorum darüber zu Rathe gezogen hatte, schien es mir angemessen,

dieſe Worte auf das ſchon früher erwähnte Stück von Sam. Rowley „If you see me you know me“ zu beziehen. Nun finde ich aber auch in dieſer eine lange Auslaſſung von Boswell über dieſen Gegenſtand.*) Wiewohl er Shakſpere nicht für den Autor dieſes Prologes hält, führt er alle Einzelheiten des gedachten Stückes an, wornach es ihm glaublich wird, daß darauf angeſpielt werde. Auch die Verſicherung, Alles ſolle wahr ſein, glaubt er darauf beziehen zu dürfen, weil allerdings Rowley's Stück nicht ſowohl, gleich dem uns vorliegenden Drama, viele Anachronismen, ſondern im wahren Sinne des Wortes eine hiſtoriſche Confuſion enthält. Ich wüßte nicht, was mich abhalten ſollte, dieſer Meinung zu folgen. Das Stück Rowley's hatte, nach den verſchiedenen Abdrücken zu urtheilen, eine nicht geringe Popularität erlangt, und war gerade im J. 1613 wieder von Neuem herausgegeben, wahrſcheinlich alſo vor Kurzem wieder aufgeführt worden. Meiner Anſchauung von Shakſpere's Gemüth entſpricht es, unter ſolchen Umſtänden, mir vorzuſtellen, daß er, auf ſeinem Standpunkte der Ehrfurcht vor der Geſchichte und geſchichtlichen Perſonen, von ſolchen Erſcheinungen, wie das gedachte Stück, berührt und daher zum Ausdrucke ſeiner Empfindung veranlaßt worden ſein könne. Vielleicht könnte man noch weiter gehen und vermuthen wollen, ſein Stück ſei trotz der Aenderung an der Huldigungsſtelle für Eliſabeth und Jacob I. vom Hofe abgewieſen und er dadurch wider Willen und Neigung bewogen worden, die Aufführung deſſelben den königlichen Schauſpielern auf dem Globustheater zu überlaſſen. Ob dadurch das Schlußcouplet des Prologs für genügend motivirt zu erachten ſei, mag dahingeſtellt bleiben. Gewiß aber kann es mit den Umſtänden, unter welchen das

*) Plays and Poems of W. Shakspere etc. by the late Edmund Malone. London 1821. XIX. p. 500.

Drama muthmaaßlich zum ersten Male zur Aufführung kam, nicht für unvereinbar gelten.

Indem Dr. K. Elze an der Meinung festhält, daß das uns vorliegende Drama von Shakspere mit der bestimmten Absicht, der Königin bei ihren Lebzeiten eine Huldigung darzubringen, geschrieben sei, sucht er diese Ansicht in der schon gedachten Schrift mit gewohntem Fleiße und der Gründlichkeit durchzuführen, durch welche sich seine Aufsätze überall auszeichnen. Daß der Dichter zunächst an die Feier des am 12. April 1603 wiederkehrenden Jahrestages der Vermählung Heinrich VIII. mit Anna Bullen gedacht und daher das Stück im Winter von 1602/3 gedichtet habe, ist meines Wissens eine neue Ansicht. Sie würde an sich selbst nicht unannehmlich scheinen, zumal da auf die opulente Ausstattung der Krönungsscene in dem Drama großer Werth gelegt zu sein scheint, wenn nicht viele Gründe, die nicht blos auf der Wahrscheinlichkeit beruhen, dagegen sprächen. Nicht minder passend und feierlich, so meint Dr. Elze, hätte es am 70. Krönungstage Anna's (1. Juni desselben Jahres) und am 70. Geburtstage Elisabeth's (7. September 1603) wiederholt werden können. Ich verberge nicht meine Neigung, nach der am Schlusse angebrachten Huldigung für Elisabeth, wenn man sich die sichtlich eingeschobene Lobrede auf Jacob I. wegdenkt, zunächst an eine Geburtstagsfeier der Königin Elisabeth zu denken. Ich erinnere mich lebhaft des Eindruckes, welchen mir vor fast 50 Jahren die erste Bekanntschaft mit diesem Stücke bei einer Vorlesung Tieck's in dieser Hinsicht machte, und solche Eindrücke auf die völlige Unbefangenheit des Gemüthes, frei von allem Drucke kritischer Urtheile, sind weder leicht zu vergessen, noch unbedingt gering zu schätzen. Aber freilich können sie nicht in die Wagschale fallen gegenüber von diesem, wenn es, wie hier, auf einem festen Boden steht. Nun war aber, wie Jeder sieht und auch Dr. Elze anführt, diese erste muthmaaß-

liche Absicht des Dichters durch den am 24. März 1603 eintretenden Tod der Königin unausführbar geworden. Die Möglichkeit, daß nach dieser vereitelten Absicht das Stück durch den Druck habe veröffentlicht werden wollen, wird zwar nach der schon oben gedachten Bemerkung in den Buchhändlerregistern, unter dem Namen Nath. Butters, von dem Verfasser zugegeben, zugleich aber für wahrscheinlicher gehalten, diese Bemerkung möge sich wohl eher auf das schon mehrmals erwähnte Stück Samuel Rowley's bezogen haben, das denn auch wirklich im J. 1605 gedruckt worden ist. Ich mag einen gelinden Zweifel nicht verbergen, ob die Veröffentlichung eines Drama's durch den Druck, das dem Publikum durch die Aufführung noch nicht bekannt geworden, unter den damaligen Ansichten und Umständen überhaupt glaublich erscheinen könne. Doch das ist weit unerheblicher, als die Meinung, nun sei das Drama zurückgelegt, die Erinnerung an dasselbe aber durch den wiederholten Abdruck des gedachten Stückes von Sam. Rowley im J. 1613 aufgefrischt worden, und da sei denn das Manuscript Heinrich VIII. aus der Bibliothek wieder hervorgeholt und dieses Drama als Ausstattungsstück auf die Bühne zu bringen beschlossen worden. Bei der vorherrschenden Begierde aller Theaterleitungen damaliger Zeit nach neuen Stücken, ja bei der Uebereilung, mit der, allem Anschein nach, manche Stücke in Scene gesetzt worden sind, will mir diese Zurücklegung eines Stückes von Shakspere und die nach zehn Jahren erfolgte Wiederhervorholung desselben nicht als durchaus glaublich anmuthen. Indessen mag auch diese Vermuthung in ihrem Werthe zurückstehen gegen die weitere Anführung: Daß das Stück, so wie es war, die Bretter nicht beschreiten konnte, habe auf der Hand gelegen, es habe also umgearbeitet oder doch zurechtgestutzt werden müssen. Hiermit betritt also der Kritiker das Feld, das vor ihm schon von vielen Commentatoren ausgebeutet worden.

Darüber bedarf es weiter keines Wortes, daß allerdings der auf Jacob bezügliche Theil der Prophetie augenscheinlich als ein, nicht einmal sehr geschickt eingeflochtenes, Einschiebsel zu erachten sei. Was aber die Umarbeitung des ganzen Drama's in wesentlichen Theilen, namentlich die weitere und vertiefte Ausführung der Rolle der Katharina anlangt, muß ich vor dem Eingehen auf Einzelheiten einige allgemeine Bemerkungen vorausschicken.

Die Berufung auf Umarbeitungen einzelner Stellen und sogar ganzer Stücke spielt in der Shakspere-kritik eine ziemlich bedeutende Rolle. Manche Stücke Shakspere's sind auf diesem Wege sogar völlig angezweifelt, oder mindestens als theilweise unächt verdächtigt worden. Wir brauchen uns nur des vielbesprochenen Streites über die Aechtheit der ersten Bearbeitung der Bürgerkriege, der Verdächtigung des ersten Theiles Heinrich's VI. und des Titus Andronicus zu erinnern. Wer sich selbst mit dramatischer Poesie nur einigermaaßen beschäftigt hat, wird die Schwierigkeit solcher Umarbeitungen nicht verkennen. Der Autor selbst kommt häufig schwer darüber hinweg, unter veränderter Stimmung nicht aus dem Tone zu fallen und einen Zusatz zu machen, den ein scharfes kritisches Auge leicht als solchen erkennen wird. Wir können auch in Shakspere'schen Stücken Beispiele davon anführen. In dem nachweislich umgearbeiteten Lustspiele „Love's labours lost" hat Dr. Hertzberg einzelne Stellen hervorgehoben, die offenbar, und zwar aller Wahrscheinlichkeit nach vom Autor selbst, geändert oder eingeschoben sind. Einen ähnlichen Nachweis hat Dr. Delius in Bezug auf Richard III. gegeben. Auch ein ganzes in der Folio von 1623 enthaltenes Stück, Timon von Athen, wird von Letzterem mit vieler Wahrscheinlichkeit als eine Umarbeitung angesprochen, worüber später ausführlich gehandelt werden wird. Immer aber treten in solchen Fällen die Indicien einer vom Autor selbst gemachten

Umarbeitung prägnant hervor. Wie es dagegen einem Autor gelingen ſolle, das urſprüngliche Werk eines Anderen mit ſolchem Glück und Erfolg umzuarbeiten, daß in den Einzelheiten des Ausdruckes die Spuren einer anderen Anſchauungs- und Empfindungsweiſe, ſelbſt dem ſchärfſten kritiſchen Auge, kaum wahrnehmbar ſind, und ohne daß an dem Ganzen ein Mangel an organiſchem Zuſammenhang mit unleugbarer Sicherheit nachzuweiſen wäre, das geht, wie ich ohne Erröthen gern geſtehe, über meine Begriffe. Ich will nicht weiter daran erinnern, wie dieß gerade in Bezug auf die berühmte oder berüchtigte Henry VI. question zutreffend iſt, und wie die Kritiker, die auf der Seite der Negation ſtehen, ſich faſt mit krampfhafter Zähigkeit an zufällige Einzelheiten klammern, die allen Schriftſtellern gemein ſind, ohne als Anhalt für eine beſtimmte Perſönlichkeit dienen zu können, in das Weſen der Sache aber, in den Geiſt, der aus dem Producte ſpricht, einzugehen verſchmähen oder nicht vermögen. Nur das werfe man mir nicht ein, daß wir viele Stücke kennen, welche nachweislich von mehreren Verfaſſern herrühren. Man halte es nicht für anmaaßend, wenn mir die Textkritik der zeitgenöſſiſchen Schriftſteller Shakſpere's noch lange nicht vorgeſchritten genug ſcheint, um mit Sicherheit behaupten zu dürfen, in dieſen fabrikmäßig entſtandenen Stücken ſei die Verſchiedenheit der einzelnen Mitarbeiter nur ſchwer zu erkennen. Wäre das auch gegründet, ſo könnten wir immer nicht vergeſſen, wie dieſe Producte mehr auf dem Wege einer geiſtreichen Improviſation, als auf dem einer characteriſtiſch-ſchöpferiſchen Thätigkeit entſtanden ſind. In dieſen Umſtänden liegt die dringende Aufforderung zur Vorſicht in der Annahme der Winke, welche aus der faſt zur Gewohnheit gewordenen Neigung, Umarbeitungen herauszuwittern, entſprungen ſind. Was ſoll man vollends ſagen von derartigen Vermuthungen, wenn ſie von Commentatoren ausgehen, die, der älteren Schule an-

gehörend, über die Differenzen des Shakspere'schen Styles, nach Maaßgabe der Fortschritte auf seiner Laufbahn, nur sehr dunkle Begriffe gehabt haben müssen, da ihre Altersbestimmungen vorzugsweise und fast ausschließlich sich auf zufällige Anspielungen, Zeitereignisse und dergleichen stützen. Daß Dr. Elze zu diesen Commentatoren nicht gehört, werde ich nicht zu versichern brauchen, da er allerdings die aus den stylistischen und metrischen Eigenthümlichkeiten Heinrich's VIII. angeblich hervorgehenden Indicien zu erkennen meint und gerade deshalb auf eine Umarbeitung schließt. Aber ich vermisse doch den erschöpfenden Nachweis von Differenzen im Einzelnen, wodurch die Entstehung der einen Scene um zehn Jahre später als die andere klar werden könnte. Allerdings zählt er unter Berufung auf den Kritiker aus Gentlemans-Magazine einige Stellen auf, in welchen die zweisilbigen Versendungen, die Enjambements und dergleichen häufiger vorkommen, als in anderen, und die daher entweder vom Autor selbst umgearbeitet und eingeschoben sein, oder gar von einer anderen Hand herrühren könnten. Ich möchte aber wünschen, daß vor allem Anderen die Frage unbefangen beantwortet würde, was wäre das ganze Stück, wenn die bezeichneten Stellen nicht so abgefaßt wären, wie sie es sind? Dr. Elze leugnet zwar, im Widerspruche mit Charles Knight, die Einheit des Stückes, er weist auf meine Schätzung desselben, als eines Meisterstückes, mit mildem Tadel hin und führt selbst zu seiner Rechtfertigung Hertzberg's unerbittlich strengen Richterspruch an, nach welchem Heinrich VIII. gar kein Drama, sondern ein „inscenirtes historisches Gelegenheitsgedicht, zur Feier eines hohen Familienereignisses am Hofe Jacob I. sei." Demungeachtet aber erkennt er, von dem durch Hertzberg scharf bezeichneten Standpunkt aus, die zweckmäßige Anordnung des Stückes an. Diese Einheit nun — denn etwas Anderes ist doch darunter nicht zu verstehen — wo würde sie sein, ohne die

Scenen in der Gestalt, welche sie haben? Oder sollte das Stück, ehe sie in dieser Weise ausgearbeitet waren, ein noch loseres, schlotterndes Wesen gehabt haben, als man jetzt noch an ihm bemerken will, indem man es nur nach dem Werthe anderer Historien mißt und schätzt? Daran ist nirgends gedacht, daß des Dichters Stimmung ihn in einer Scene mehr, als in einer anderen, zu einer größeren Rücksichtslosigkeit in metrischer Hinsicht hingerissen haben könne, wie dieß auch in anderen Dramen nachzuweisen sein würde.

Hiernach sollte es kaum noch nothwendig sein, die seit alter Zeit aufgestellte Behauptung abzuweisen, daß die angeblichen Umarbeitungen, Zusätze und Veränderungen von diesem oder jenem anderen Dichter herrühren könnten. Es ist überhaupt eine der schwächsten Seiten der Begierde nach wesentlicher Umarbeitung, Aenderung oder gar Unächtheit ganzer Stücke auszusehen, daß man dabei die Autorität der Herausgeber der Folio völlig aus den Augen setzt. Abgesehen von dem, was später über Timon von Athen zu sagen sein wird, ist es schwer zu glauben, die Herausgeber der Folio würden in diese ihre Ausgabe Stücke aufgenommen haben, die sie nicht mit Ueberzeugung für vollständige Originalstücke Shakspere's hätten halten dürfen. Untreue des Gedächtnisses oder Unkenntniß dabei voraussetzen zu wollen, ist nur ein ungenügender Nothbehelf. In diesem Falle kann um so weniger davon gesprochen werden, als in der schon gedachten Ballade über den Globusbrand, die aller Wahrscheinlichkeit nach von einem Augenzeugen herrührt, unter Anderem auch der Gegenwart des damals schon bejahrten Heminge gedacht wird. Dieser würde doch also bestimmt im Stande gewesen sein, darüber zu urtheilen und Auskunft zu geben, wie es mit der Herstellung dieses Stückes zugegangen war. Von leichtsinniger Unbedachtsamkeit dabei zu sprechen, sind wir überhaupt nicht berechtigt. Doch kommen im gegenwärtigen Falle noch einige

Gründe hinzu, die dieſen Gedanken ausſchließen. Man hat auf Ben Jonſon oder auf Fletcher, als die hauptſächlichſten Umarbeiter, rathen wollen. Auch Dr. Elze giebt dafür Gründe der Wahrſcheinlichkeit an. Nun müßten aber doch dieſe fremden Zuſätze nach den Andeutungen, welche davon unter Berufung auf den ungenannten Verfaſſer in Gentlemans-Magazine gegeben werden, ſehr ausgedehnt geweſen ſein. Unter dieſen Umſtänden iſt es kaum denkbar, wie beſonders Ben Jonſon, deſſen Eiferſucht auf ſeinen ſchriftſtelleriſchen Namen unbezweifelt iſt, zu der Veröffentlichung ſeiner theilweiſen Arbeit in der Folio 1623 unter Shakſpere's Namen völlig ſtillgeſchwiegen haben ſollte. Man iſt doch ſonſtwie berechtigt genug, aus manchen, indiscreter Weiſe veröffentlichten Privatäußerungen Ben Jonſon's auf den Eifer zu ſchließen, mit dem er ſeine literariſchen Verdienſte aufrecht zu erhalten ſuchte. Wenn auch in ſeinen Unterredungen mit William Drummond im Jahre 1619 nicht eine Rüge der Veröffentlichung ſeiner Arbeit unter Shakſpere's Namen zu ſuchen iſt, weil ſie vier Jahre vor der Herausgabe der Folio ſtattgefunden, ſo würde ſich wohl eine andere Gelegenheit, namentlich bei der von ihm ſelbſt bewirkten Herausgabe ſeiner Schriften, dargeboten haben, um das Falſum von Heminge und Condell aufzudecken. Es iſt ferner dieſen Behauptungen nicht vortheilhaft, ſich auf die Two noble kinsmen, als eine angeblich gemeinſchaftliche Arbeit Shakſpere's und Beaumont's und Fletcher's zu berufen. Denn ſobald man an dieſe, meines Erachtens, ungegründete Ueberlieferung glaubte, mußte gerade in der Aufnahme dieſes Stückes in die Werke Beaumont's und Fletcher's die Wahrſcheinlichkeit gefunden werden, daß bei ſolchen gemeinſchaftlichen Arbeiten die überlebenden Autoren ſich das Ganze anzueignen und nicht die Einverleibung derſelben in die Werke eines mit Tode abgegangenen Mitarbeiters ſtillſchweigend hinzunehmen pflegten.

Doch alle dieſe, nur auf Vermuthungen beruhenden Einwürfe verſchwinden gegen die Frage, ob denn die angeblich umgearbeiteten Theile, ihrem materiellen und formellen Weſen nach, dem Character derjenigen Autoren entſprechen, die ihre Hand dazu geliehen haben ſollen. Die große Freiheit, mit welcher Fletcher die Verſe in Bezug auf die Zahl der Sylben zu behandeln pflegte, iſt allerdings unleugbar. Die überwiegende Menge der zweiſylbigen Versendungen in den hervorgehobenen Scenen Heinrich's VIII. mag und kann ebenfalls nicht in Abrede geſtellt werden. Indeſſen ſchließt, wie dieß auch ſchon von Anderen bemerkt worden, dieſes eine Symptom die Vermuthung der Betheiligung Ben Jonſon's gerade am meiſten aus. Denn wiewohl auch er den Abſchluß der Verſe mit einer weiblichen Endung nicht verſchmäht, kommt dieſe doch bei ihm nicht ſo gehäuft vor, wie in den angezogenen Scenen. Gewiß würde er auch, ſeiner Gewohnheit nach, in anderer Beziehung die Metrik ſorgfältiger berückſichtigt haben. Selbſt für Fletcher ſcheint mir die in dieſen Scenen oft zu gering beachtete Rhythmik nicht zu ſprechen. In dieſer Beziehung iſt er ja ſogar Shakſpere oft vorgezogen worden. Weit bedeutender als das Alles iſt aber der Gehalt dieſer Scenen. Wie wenig von Ben Jonſon eine Wirkung auf das Gemüth, in ähnlicher Weiſe, wie ſie gerade in den Scenen der Königin Katharina vorherrſchend iſt, erwartet werden darf, iſt ſchon bei Gelegenheit des Prologes erwähnt worden. Fletcher gebührt die Anerkennung, dieſe Wirkung weit mehr in ſeiner Gewalt zu haben. Doch iſt es ebenſo allſeitig anerkannt, daß er, wie ſein Genoſſe Beaumont, ſich weit mehr auf der Oberfläche hält, als der Verfaſſer dieſer Scenen. Wenn Dr. Elze ſelbſt eine vertieftere Ausführung der Rolle Katharinen's für erforderlich hielt, ſo möchte gegenüber von dem, was Shakſpere ſchon urſprünglich darin geleiſtet hatte, Fletcher am wenigſten zu dieſer Aufgabe geeignet ſcheinen.

Die Vermuthung, Shakspere habe nur einen Entwurf des ganzen Stückes seinem Theater übergeben und die Ausarbeitung sei anderen Dichtern, wie z. B. Fletcher, überlassen worden, ist an sich selbst nicht sehr anmuthend, kann aber gegen die ausgesprochenen Einwürfe und Bedenken nicht wohl bestehen. Ich würde es daher kaum für anmaaßend, oder bei meiner Aufstellung für bedenklich halten, die Kenner beider Schriftsteller zum Nachweise einer Stelle aus Fletcher's Dramen aufzufordern, welche der tiefen Innigkeit und lebenstreuen Naturwahrheit in diesen Scenen gleich käme.

So gelange ich denn nach dieser, für Manchen vielleicht zu ausführlichen Besprechung zu dem Schlusse, daß ich Heinrich VIII. für dasjenige Stück, das am 29. Juni 1613 zum ersten Male auf dem Globustheater aufgeführt worden, und für eine unverkürzte Originaldichtung Shakspere's halte, welche er Ende 1612 oder Anfang 1613 verfaßt hat. Ferner ist es mir selbstverständlich nicht zweifelhaft, daß dieses Poem nicht als ein Schauspiel in dem Sinne, wie dieses Wort gewöhnlich genommen wird, noch auch durchaus wie andere seiner Historien, sondern als ein geistreiches Gelegenheitsgedicht zur Feier irgend eines festlichen Momentes am Hofe Jacob I. — sei es auch zur Erinnerung an einen solchen Moment — ersonnen und geschrieben, und daher nur von diesem Standpunkte aus zu würdigen und zu beurtheilen ist.

Darüber bedarf es also nur weniger Worte, daß alle Ausstellungen, Vorwürfe und Rügen, welche von jenem Standpunkte aus berechtigt sein würden, dem Dichter nicht zur Last fallen. Vielmehr wird es einleuchtend werden, daß Vieles, was unter jenen Umständen mit Recht getadelt werden durfte, ihm zum Lobe gereicht. Ich werde also meinen früheren Ausspruch, nach welchem ich Heinrich VIII. als ein Meisterwerk bezeichnet, in der Hauptsache aufrecht zu halten und, so weit es in meinen Kräften steht, zu vertheidigen haben. Nur

muß ich den einen Ausdruck, daß man dabei den Dichter vergeſſen müſſe, wenn auch nicht völlig zurücknehmen, ſo doch in einer Hinſicht modificiren. Denn in ſo weit jedes Gelegenheitsſtück von Haus aus eine ſubjective Stimmung und Stellung des Dichters und ſomit auch eine bewußte Abſicht vorausſetzt, wird es bei der Beurtheilung deſſelben nicht möglich ſein, dieſe Abſicht mit dem Dichter zugleich aus den Augen zu verlieren. Indeſſen wird es doch erlaubt ſein, unbeſchadet deſſen, an eine ähnliche Einwirkung auf die Darſtellungsweiſe wie in älteren Hiſtorien zu glauben. Gleichwie bei dieſen eine in des Dichters Imagination ausgeborene Erſcheinung darüber gebot, ſcheint dieß auch hier der Fall geweſen zu ſein.

Wie viel der Incorrectheiten, ſei es in Anachronismen, Auslaſſungen, Verſetzung von Thatſachen, Verwechſelung von Perſonen oder auch in Fictionen, Shakſpere's Hiſtorien vom Kenner der Geſchichte vorzuwerfen ſein werden, ſo kommen doch faſt alle Urtheile der Berechtigten überein in der Bewunderung des lebenstreuen Bildes, das uns der Dichter von den dargeſtellten Begebenheiten und den in dieſelben verwickelten Perſonen giebt. Selbſtverſtändlich ſind und müſſen die einzelnen Dramen in dieſer Wirkung nach dem Standpunkte der künſtleriſchen Ausbildung und Fertigkeit des Dichters ſehr verſchieden ſein. Ich kann wohl glauben, Shakſpere habe auf ſeinen erſten Theil Heinrich VI., ja vielleicht auf die ganze Tetralogie des Hauſes York, nachdem zwanzig Jahre und mehr ſeit ihrer Abfaſſung an ihm vorübergegangen waren, mit gemüthlichem Lächeln über die Schwächen in der Ausführung zurückblicken können. Daß aber das große Ereigniß ſeines Lebens, dieſe Schöpfungen zur Welt geboren zu haben, ſeinem Gedächtniſſe tief eingeprägt war, ſollte, wie ich glaube, gerade aus dieſer Dichtung Heinrich VIII. unleugbar hervorgehen. Mit derſelben poetiſchen Kühnheit, mit welcher

er in jenen Stücken, und besonders im ersten Theile Heinrich's VI., fern von einander abliegende Begebenheiten eng aneinanderrückte, ohne Rücksicht auf materielle Wahrheit Personen und Namen anticipirte oder verwechselte, hat er auch hier sich den Stoff gebildet und ausgeführt. Ueber die vielen Anachronismen, über die Verwechselung mehrerer Personen und Namen in Heinrich VIII. vermag sich Jeder aus mehreren Commentaren, besonders aber aus Th. Per. Courtenay's verdienstlichem Werke zu unterrichten.*) In der Hauptsache kann für uns dieser Gegenstand bei dem vorliegenden Zwecke nicht von wesentlichem Belange sein. Mir kommt es vielmehr, bei der nahen Berührung der jugendlichen Begeisterung des ungeübten Dichters mit der gediegenen Anschauung des gereiften Mannes, auf den in doppelter Hinsicht zwar verschiedenen, aber in einer Beziehung auch nahe verwandten Standpunkt Shakspere's bei jenen und dieser Dichtung an. Während ihm dort nur das Bedürfniß, die Begebenheiten in ihrer engen Verbindung zwischen Ursache und Wirkung zur Anschauung zu bringen, als Motiv der Darstellungsweise diente, stand in diesem Stücke an der Spitze seiner Aufgabe und Bestrebungen die Absicht, eine Lichterscheinung zu verherrlichen, welche nicht überall noch unmittelbar durch die dargestellten Begebenheiten, sondern in mancher Hinsicht trotz derselben möglich geworden war. So muß ich mich auch ferner Dr. Hertzberg's Ansicht über den tiefpoetischen Sinn dieser Dichtung anschließen. Lag es in des Dichters Absicht, zu irgendwelcher festlichen Gelegenheit am Hofe seines Vaterlandes, der Verherrlichung der Königin Elisabeth und ihrer Regierung ein dramatisches Gedicht zu weihen, so mußte sich sein Blick noch unwillkürlich auf die schon vorher von ihm bearbeitete Geschichtsperiode

*) Courtenay's Commentaries on the historical plays of Shakspere. Vol. II. p. 118 ff.

wenden. Daß also Heinrich VIII. ihm selbst unter den Händen gewissermaaßen zum Epilog und zum endlichen Abschlusse seines großen Historiencyklus wurde, war, wie es mir scheint, mehr das Resultat einer unbewußten Thätigkeit seines Ingeniums als einer vorbedachten Absicht. Jener bestimmte Zweck aber verlangte gebieterisch die Versinnlichung des Characters derjenigen Zeiten, welche der von ihm zu verherrlichenden Königin Elisabeth vorausgegangen waren, wobei es ihm natürlich nicht, wie in anderen Historien, auf den Zusammenhang des Causalnexus zwischen den einzelnen Begebenheiten ankommen konnte. Vielmehr durften ihm nur diejenigen Begebenheiten und Persönlichkeiten dienlich scheinen, aus deren Versinnlichung eher der Gegensatz der am Schlusse zu verherrlichenden Erscheinung, als der Zusammenhang mit derselben anschaulich wurde. So dürfen wir also nicht über den mangelnden Zusammenhang drei und einer halben Katastrophe, nicht über die Zwischenfälle eines Hochzeits- und eines Krönungszuges, nicht über den Schluß durch eine Kindtaufe mit einer emphatischen Prophezeihung, noch darüber mit dem Dichter rechten, wie dies Alles — Dr. Hertzberg's Worte — locker zusammengehalten wird durch die Person des Titelhelden. Auch gehört es, wie ich meine, nicht hierher, zu fragen, ob und in wie weit aus diesem Heinrich VIII. eine tragische Person zu machen gewesen wäre oder nicht. Vielmehr müssen wir nur bewundern, wie es dem Dichter dieses Stückes — gleichviel ob es eine Haupt- und Staatsaction zu nennen sei — gelungen ist, unter der losen Verbindung dieser widerstrebenden Elemente das zu erreichen, was er erreicht hat.

Charles Knight*) führt einen Vers aus Spenser's Fairy Queen an, worin die Macht der ewigen Veränderlichkeit über das Schicksal der Sterblichen besungen wird, und

*) Pictorial ed. Histories II. 395.

meint darin die leitende Idee des Dichters, sowie die Lösung der Frage über die Einheit des Poems zu finden. Der Eindruck darf an sich selbst für gerechtfertigt gelten. Doch wiewohl dem Dichter nach seiner natürlichen Anschauung das Tieftragische der meisten Begebenheiten zu Herzen gehen und Bedürfniß der Schilderung sein mußte, ist meiner Meinung nach das Motiv zur Anordnung des Ganzen mehr auf realistischem Boden zu suchen. Der Gegensatz des leidenschaftlichen Kampfes, in seinen früheren Historien, gegen den Zustand des inneren Friedens, in dieser Zeit Heinrich's VIII., hat fast allen Commentatoren und so auch Chls. Knight als ein characteristischer Differenzpunkt zwischen diesem Poem und jenem Dramencyklus auffallen müssen. Und doch war ja mit der Beendigung der Parteikämpfe das Glück des Vaterlandes, das, wie es scheint, dem jungen Dichter nach der Katastrophe Richard III. denkbar war, mit der Herrschaft der Tudors nicht eingetreten. Um eine Verherrlichung dieser Dynastie konnte es also dem Dichter nicht zu thun sein. Kreyßig urtheilt darin ganz richtig, indem er meint, auch das Gegentheil herauslesen zu können. Nur ist auch nicht eine Satyre gegen die Tudors zu erwarten. Die Gegensätze, welche vor der Zeit der Tudors in Parteileidenschaften zu blutigen Kämpfen und Grausamkeiten führten, liegen freilich hier nur in der Selbstsucht, Schwäche und den Anmaaßungen, welche sich um die launenhafte Gunst eines Despoten von der ungewöhnlichsten Individualität mit Unterwürfigkeit oder Ränken bemühen, und von diesem ebenfalls mit Arglist und Tücke zu seinen selbstsüchtigen Zwecken benutzt oder rücksichtslos erdrückt werden. So konnte natürlich das ethische Princip nicht in ähnlicher Weise, wie in anderen Shakspere'schen Dramen, gewahrt werden. Ist aber auch dadurch der Gesammtinhalt unseren Bedürfnissen und Anschauungen im Allgemeinen nicht anmuthend, und werden wir durch den Schluß und die Prophe-

zeihung zu Gunsten einer kaum geborenen Herrscherin, welche alle diese Uebel heilen werde, noch nicht vollständig befriedigt und versöhnt, so dürfen wir doch auch nicht den persönlichen Standpunkt des Dichters und den seines Publikums vergessen. Diesen Gedanken führt Kreyßig am Schlusse seines Vortrages über Heinrich VIII. vortrefflich aus. Nur will mir dadurch der poetische Werth des Gedichtes nicht beeinträchtigt scheinen. Vielmehr muß ich auch hier, und vielleicht hier mehr als sonstwo, auf dem Standpunkte verharren, Shakspere's Größe nur nach seiner Zeit zu bemessen und ihn vollständig gerechtfertigt zu finden, wenn er, als der Beste unter den Besten seiner Zeit, dieser das Beste gewährte, was sie gebrauchen konnte.

Indessen liegen doch auch in den Details unendlich reiche Schätze poetischer Weisheit und neuer Offenbarungen aus dem unerschöpflichen Reiche des menschlichen Gemüthes. Wir würden die Darstellung Buckingham's nur zur Hälfte schätzen, wenn wir ihn nur nach dem zunächst liegenden Bedürfnisse des Dichters für seine Einführung beurtheilten. Allerdings war er noch eins der wenigen überlebenden Mitglieder des alten, rebellisch-trotzigen Feudaladels, und sein historischer Fall im J. 1521 bot dadurch dem Dichter eine willkommene Gelegenheit, um an die vergangene Zeit zu erinnern. Wir dürfen auch an die, noch immer unter der Asche glimmende Furcht vor Kronansprüchen von der Seite der Nachkommenschaft des yorkischen oder lancasterschen Stammes denken. Denn bekanntermaaßen leitete Buckingham von dem letzteren seine Herkunft ab. Auch stand damit die Bereitwilligkeit des Königs, an die frivolen Anklagen eines ehemaligen Hausdieners des Herzogs zu glauben und Buckingham dem Laufe des Rechtes zu überlassen, im engsten Zusammenhange. So war denn also Buckingham nicht das Opfer eines Justizmordes, sondern

er fiel nach der Härte des Gesetzes*) dem Verhängnisse anheim, das von Geschlecht zu Geschlecht sich fortgepflanzt hatte. Shakspere hat die Rolle desselben im engsten Anschluß an seine Quelle, Holinshed's Chronik, ausgearbeitet. Er bindet sich in diesem Stücke an dieselbe, mit Ausnahme der chronologischen Ordnung, mit derselben Treue und Gewissenhaftigkeit, mit welcher er in dem um wenige Jahre älteren Stücke Antonius und Cleopatra Plutarch gefolgt ist. Sollen wir aber darum die lebenswarme Ausmalung des Characters von Buckingham weniger anerkennen? Oder sollen wir deshalb daran zweifeln, ob der Dichter die hohe Bedeutung erkannt habe, welche das unbefangene, beherzte und selbständige — wenn auch unbedachtsame — Auftreten Buckingham's im Gegensatze zu der servilen Haltung des Herzogs von Norfolk, des Lord Kämmerer**), und Anderer gegenüber dem König und dem

---

*) conf. Shakspere-Studien Bd. I. (Altengland und W. Shakspere) p. 34.

**) Ich kann nicht umhin, hier in der vortrefflichen Uebersetzung Dr. Hertzberg's, hinsichtlich der Bezeichnung des Lord Chamberlain als Lord Kämmerier, einen Irrthum zu berichtigen, der Manchen unerheblich scheinen kann, für einen Mann aber, der im Dienste des Hofes grau geworden, anstößig ist. Das Wort Kämmerier, eine Corruption des italienischen Cameriere, wird, meines Wissens, nach dem Sprachgebrauche aller deutscher Höfe nur als Ehrentitel für einen Kammerdiener des Souverains — und nur dieses — gebraucht. Damit stimmt auch Adelung's Erklärung überein, wogegen in Dr. Dan. Sander's Wörterbuch das Wort — wahrscheinlich weil er es für undeutsch hielt — nicht aufgenommen ist. Das Wort Chamberlain oder Chambellan finde ich aber in keinem der mir zu Dienst stehenden Wörterbücher anders als mit Kammerherr oder Kämmerer übersetzt. Auch muß das letzte Wort der deutschen Sprache schon längst eigenthümlich gehören, da im deutschen Reiche der Markgraf von Brandenburg, als Kurfürst, das Erzkämmereramt hatte und in Folge dessen das goldene Scepter im blauen Felde als Wappen führte, sowie die zwei gekreuzten Schwerter im kursächsischen Wappen das Erzmarschallamt bezeichneten.

Cardinal Wolsey in prägnanter Weise bezeichnet? Jedenfalls gehört diese Einzelheit unbedingt zu der Characterisirung des ganzen Gemäldes von dem damaligen Wesen des Hofes, durch das allein die launenhafte Despotie Heinrich's VIII. und die anmaaßende Willkürherrschaft des Cardinals möglich wurde. Denn nicht darauf konnte es dem Dichter allein ankommen, die, allerdings schon in der Politik des englischen Hofes von Eduard IV. an, liegende Neigung zur Bevorzugung der Emporkömmlinge vor den Mitgliedern des alten Feudaladels auszumalen. Das Bild, wie es sich auch in der Imagination erzeugt haben mag, wird erst vollständig, indem wir sehen, wie die Mitglieder der alten mächtigen Geschlechter sich selbst durch Mangel an hergebrachter Selbständigkeit um ihre Stellung bringen.

Die Ueppigkeit und Willkürherrschaft des Hofes konnte ferner nicht besser versinnlicht werden, als durch die vortreffliche Ausmalung des Bildes von dem prunksüchtigen und ränkevollen Cardinal von York. Auch hier folgte Shakspere genau der Chronik Holinshed's, der wiederum theils aus dem Leben des Cardinals von Cavendish — wiewohl das Buch damals noch nicht gedruckt war —, theils aus einer Stelle aus Campion's Geschichte von Irland, geschöpft hatte.*) Wer wollte aber des Dichters Verdienst deshalb für geringer achten? Es bekundet sich vorzugsweise nicht blos in der Kunst, sondern auch in dem feinen Gefühle der Zusammenstellung, und vor allem Anderen in der Einsicht, mit welcher er die historische Bedeutung der von seinem Gewährsmann berichteten Thatsachen von dem anecdotären Character anderer zu unterscheiden wußte. Darin steht er eben im höchsten Grade erhaben über seinen Zeitgenossen. Sollte, wie wohl vermuthet worden,

*) Da mir die letztgenannten Quellen nicht selbst bekannt sind, berufe ich mich auf Dr. Hertzberg's mehrfach genannte Einleitung zu Heinrich VIII.

das mehrfach gedachte Drama Rowley's auf ihn einen Einfluß gehabt haben, so würde er nur darin zu suchen sein, daß er sich vor dem Mißbrauche der anecdotären Details um so mehr hütete. So ist die, gleich am Eingange von Norfolk gegebene, Beschreibung des sogenannten Champ d'or zwischen Guines und Arde durchaus im großartigen Style gehalten. Nicht um die üppige Pracht, mit welcher Heinrich's VIII. Hofhaltung im Gegensatze gegen seinen kargen Vater und Vorgänger, Heinrich VII., die Mitwelt blendete und von der Nachwelt angestaunt wurde, war es dem Dichter allein zu thun. Wir hören dabei zugleich von der anmaaßenden Willkür, mit welcher der mächtige Emporkömmling über den König sowohl, als die Mitglieder des hohen Adels verfügen durfte. Nur wen der Cardinal als Theilnehmer bezeichnet hatte, durfte dabei sein, nicht um sich für begünstigt zu halten, sondern um an seinen Wohlstand, und somit an die Mittel zur Behauptung seiner Selbständigkeit die Axt gelegt zu sehen. Die Zeitgenossen Shakspere's mögen es wohl besser verstanden haben als wir, von welcher Bedeutung es war, daß selbst der erste Pair des Reiches, der noch zur Zeit Elisabeth's hochmächtige Howard, Herzog von Norfolk, einer der Theilnehmer war, und nun, nachdem er selbst den Druck der ihm aufgebürdeten Last gefühlt hatte, mit zaghafter Klugheit den übereilten Zorn Buckingham's in die Bahn der Vorsicht zu lenken sucht. Kurz also diese Beschreibung ist nicht blos als eine vortreffliche Exposition untadelhaft, sie steht auch in engem Zusammenhang mit den Hauptbildern, welche uns der Dichter vorzuführen gedenkt. Auch die Scenen — da einmal von der Benutzung anecdotärer Einzelheiten gesprochen worden —, wo von dem Ueberhandnehmen der französischen Moden (Act I. Sc. 3), oder von der Anmaaßung des Cardinals über die für den Lord Kämmerer bestimmten Pferde die Rede ist (Act II. Sc. 2), können nicht unter diesem Lichte betrachtet werden.

Jener Gegenstand, den wir zur Ausführung des Ganzen leicht missen könnten, war gerade für Shakspere's Zeitgenossen von Belang, da eben zur Zeit Jacob's I. die französischen Moden noch mehr um sich zu greifen im Begriffe standen. Die Hauptsache bleibt immer die erschöpfende Virtuosität der Kunst, mit welcher in dem Bilde des Cardinals nichts vernachlässigt ist, um dasselbe in voller Lebenswärme vor uns erscheinen zu lassen. Wenn wir ein großes Kunstwerk Raphael's betrachten, so wird es uns nicht beikommen zu fragen, warum er den Pinsel hier so und dort anders geführt, die eine Gruppirung in dieser und eine zweite in jener Weise geordnet hat, oder bei dem, was sonst an Details zu betrachten ist, an eine vorberechnete Absicht zu denken. Allein indem wir uns dem magischen Eindrucke hingeben, mögen wir wohl zurückblicken auf Jugendwerke des Meisters, an denen wir, trotz ihrer gewinnenden Lieblichkeit, noch die Befangenheit in dem Vorbilde seines Meisters Perugino wahrnehmen. So dürfen wir auch hier zwischen diesem Meisterbilde, wie es aus einer völlig freien Imagination, der historischen Quelle getreu, hervorgezaubert worden, und den jugendlichen Schöpfungen, in welchen noch der Einfluß der mächtigen Vorgänge Marlowe's und Kyd's durchleuchtet, eine weite Kluft bemerken. Was ist gegen diesen Cardinal Wolsey der, immerhin bewunderungswürdige, Cardinal von Winchester! Stellen wir uns dann, auch abgesehen von solchen Vergleichungen, auf den Standpunkt des Publikums, für das dieses Stück bestimmt war, sollten wir dann nicht bewundern, mit welcher erschöpfenden Einsicht der Dichter in der schonungslosen Ausmalung aller Attribute der Ränkesucht, Arglist und Heimtücke des hochbegabten Mannes die unverkürzte Größe der Gefahr eines papistischen Absolutismus, womit England durch den allmächtigen Cardinal bedroht war, vor den Augen seiner Zeitgenossen zur Anschauung gebracht hat? Für so stumpf-

ſinnig und beſchränkt können wir doch unmöglich das Publikum des Globustheaters halten, daß ihm das Glück des Landes durch der Königin Eliſabeth Erklärung für den Proteſtantismus oder, wie Shakſpere ſagt, für die Erkenntniß Gottes in Wahrheit, in der Befreiung von der Furcht vor ſolchen Gefahren nicht anſchaulich geweſen wäre. So mußte alſo auch ihm die, wie immer zuſammenhangsloſe, Aufſtellung dieſes Gemäldes mit der Kataſtrophe des Cardinals in enger Beziehung ſtehen zu der wider deſſen Willen vollzogenen Verheirathung des Königs mit „der Kön'gin Fräulein, eines Ritters Tochter", „einer mürr'ſchen Lutheranerin", Anna Bullen, und zu der Geburt einer Königin der Zukunft zum Heile des Vaterlandes. Doch wiederum iſt die Darſtellung dieſer Kataſtrophe ein neuer Beleg für die hohe Erhabenheit des Dichters über die Vorurtheile ſeiner Zeit, unter deren Einfluß der gerechtfertigte Widerwille gegen die Sache mit ungerechtfertigter Parteiſucht auf die Perſon übertragen und ein blinder Haß gegen Alles, was für papiſtiſch galt, erzeugt wurde. Um zehn bis fünfzehn Jahre früher möchte wohl noch mehr Muth, als im J. 1613, dazu gehört haben, den Cardinal nach ſeinem Falle in derſelben verſöhnlichen Weiſe, wie in dieſem Stücke, abtreten zu laſſen. Doch auch damals war in der Mehrheit der engliſchen Bevölkerung die Erinnerung an Wolſey, als an den Gegenſtand des allgemeinen Haſſes, noch lebhaft im Gedächtniſſe. Wenige würden daher ſeine hohe Begabung und die Reſignation, mit welcher er ſeinen Fall ertrug, mit der Milde betrachtet haben, mit der ſie Shakſpere in dem Geſpräche mit Thomas Cromwell ſchildert, der nach der Geſchichte ſein Vertheidiger im J. 1529/30 war. Ein Beiſpiel davon giebt allerdings die auch von Holinſhed benutzte Stelle aus Campion's Geſchichte von Irland. Die feine und ſinnreiche Art, wie dieſe Characteriſtik des Cardinals, die mit einer von Holinſhed früher gegebenen nicht völlig übereinſtimmt,

von Shakspere in der Auslassung von Griffith (Act IV. Sc. 2) benutzt worden, hat zwar schon Dr. Hertzberg hervorgehoben; doch halte auch ich mich für verpflichtet, darauf hinzuweisen, weil die nach jeder Seite hin gerechte Darstellung Shakspere's dadurch am meisten einleuchtend wird. Es könnte genügen, an der wunderbaren Objectivität des Dichters die Verehrung für die Erhabenheit seiner Gesinnung anzuknüpfen, wenn nicht zugleich in dieser Art der Darstellung der tiefsinnig-poetische Instinct Shakspere's für die Auffassung des Tragischen von Neuem anerkannt werden müßte. Man hat, mindestens andeutungsweise, Zweifel darüber zu erkennen gegeben, ob auch Wolsey's Fall von seiner Höhe Mitleid verdienen dürfe. Ich bin dagegen der Ueberzeugung, daß dem Dichter der Fall Wolsey's, nicht blos vom Standpunkte seiner Zeit, nach welchem jeder jähe Sturz eines vom Glücke Begünstigten für „a tragedy" angesehen wurde, sondern auch nach persönlicher Ueberzeugung, eine tieftragische Empfindung erregt hat. Wie groß auch die Verschuldung des Individuums, wie vorwurfsvoll auch die Handlungsweise desselben vor dem Richterstuhle der Moral erscheinen mag, so kann doch das reinmenschliche Gefühl nicht unberührt bleiben bei der Größe des, wenn auch verschuldeten, Unglückes. Doch ist es nicht das allein. Wir müssen vielmehr in solchen Fällen nicht über den verdienten Sturz des Individuums allein, sondern auch über den Untergang großer und ausgezeichneter Eigenschaften unter dem Einflusse menschlicher Hinfälligkeit und sittlicher Gebrechlichkeit trauern. Ob Shakspere den vorliegenden Fall ganz in diesem Sinne bewußterweise hat darstellen wollen, maaße ich mir nicht an, zu entscheiden. Gewiß ist aber nach der Darstellung eine schmerzliche Theilnahme für den Untergang einer bedeutenden menschlichen Erscheinung gerechtfertigt.

Eine Katastrophe ist unzweifelhaft das Schicksal und Ende der Königin Katharina zu nennen. Ob sie selbst aber

für eine tragiſche Erſcheinung zu halten ſei, könnte bezweifelt werden. Ueber den Standpunkt, welchen, mindeſtens ein überwiegender Theil der engliſchen Bevölkerung damaliger Zeit, bei der Beurtheilung des Scheidungsproceſſes Heinrich's VIII. von ſeiner erſten Gemahlin einnahm, habe ich mich im erſten Theile meiner Shakſpere-Studien erſchöpfend ausgeſprochen. Indem ich darauf verweiſe, habe ich daher nichts weiter hinzuzufügen. Ueberdieß folgte Shakſpere in den darauf bezüglichen Scenen ſeiner Quelle mit faſt ausnahmsloſer Genauigkeit. Nur daß er in chronologiſcher Hinſicht hier und dort davon abwich. So fällt, wie es nach dem Stücke ſcheinen könnte, die Bekanntſchaft des Königs mit Anna Bullen nicht vor, ſondern nach dem Beginne des Scheidungsproceſſes. Auch trat der Tod der Königin ungefähr zwei Jahre nach der Geburt der Prinzeſſin Eliſabeth ein. Zur Anticipation beider Begebenheiten hatte der Dichter bei dem beſtimmten Zwecke des Poems genügende Gründe, wie dieß auch von den Commentatoren mehrfach anerkannt worden iſt. Hiernach kann leicht die Schilderung der Königin nicht ſowohl als ein poetiſches Verdienſt, ſondern vielmehr als eine Nachzeichnung nach dem Original nur in bedingter Weiſe anerkannt werden. Doch gerade in dieſem Characterbilde muß ich ein ausgezeichnetes Kunſtwerk verehren. Die theoretiſchen Gründe dafür würden einer weiteren Ausführung bedürfen, wenn uns die Art und Weiſe, wie Shakſpere ſeine Quellen zu behandeln und zu benutzen pflegt, nicht in jedem Stücke von ſeinem tiefen poetiſchen Sinne und feinen Gefühle für die geheimnißvollſten Regungen des Gemüthes überzeugte. Denn gerade deshalb, weil wir ſehr häufig, und vielleicht hier vorzugsweiſe in den Fall kommen, ſeine Anſchauungs- und Darſtellungsweiſe der, aus dem Berichte eines Anderen, ihm zugegangenen Erſcheinung faſt für ſelbſtverſtändlich zu halten, müſſen wir jene Eigenſchaften am meiſten be-

wundern. Wer sollte es nicht erlebt haben, daß ihm eine Erzählung nur einen geringen Eindruck gemacht, ja daß er aus derselben nur das Unerhebliche aufgefaßt hat und durch einen einzigen Wink eines feineren Geistes auf den unglaublich nahe liegenden, tieferen Sinn der vorgetragenen Begebenheit in der überraschendesten Weise aufmerksam gemacht wird? Die Fäden, welche das Reale mit dem Ideellen, das Alltäglichgemeine mit dem Unvergänglicherhabenen verbinden, so nahe sie auch in der Regel vor unseren Augen liegen, sind doch durchgängig so fein, daß sie von dem blöden Gesicht der Menge nicht leicht entdeckt werden und nur dem mit Natur und Leben innig verbundenen Geiste des wahren Poeten bemerkbar sind. So sehe ich auch in diesem Lebensbilde der Königin Katharina das Realmenschliche mit dem Idealgeistigen auf so wunderbare Weise verbunden, daß mir in demselben die Thätigkeit eines Geistes von der reifsten Ausbildung aller Gaben, welche ihm die Natur verliehen hat, anschaulich wird. Die Würde der Königin steht mit den natürlichen Gefühlen der Frau im vollsten Gleichgewichte. Es ist daher eben so ungerecht, sie wegen jener Eigenschaft zu überschätzen, wie wegen ihrer feinen und empfindlichen Weiblichkeit ihr einen Vorwurf zu machen. Dieselbe Frau, welche von ihrem erhabenen Standpunkte aus den Cardinal durchschaute, konnte doch in der Liebe und Anhänglichkeit zu ihrem Gemahl nicht wankend werden, weil sie ihn in den Händen eines verwerflichen Günstlinges sah. Die Geschichte berichtet mehrere Fälle, wo die stolze Spanierin sich aus treuer Anhänglichkeit an ihren, um mehrere Jahre jüngeren Gemahl ohne Widerstreben und mit Liebenswürdigkeit anschloß, wenn dieser aus grillenhafter Laune von seiner königlichen Höhe herabstieg, um sich durch Herablassung populär, oder, wie man sagen könnte, gemein zu machen. Daß sie, soweit es mit ihrer sittlichen Würde vereinbar war, den Cardinal hassen mußte, bedarf keiner

Entschuldigung oder Erklärung. Ihre Aeußerungen bei der Nachricht von seinem Tode gehören auf die Rechnung ihres natürlichen Gefühles. Um so schöner und würdiger ist ihr Eingehen auf die versöhnende Einrede Griffith's. Der feine Zug des beleidigten Stolzes gegen den Diener, der in der Ehrerbietung sich versäumt hatte, sollte nicht als Vorwurf gegen sie hervorgehoben werden. Wir müssen vielmehr anerkennen, daß die Größe der Seele dieser königlichen Frau nicht so gediegen sein würde, wenn sie unter dem Drucke der schmerzlichsten Erniedrigung die Ansprüche der Ehrerbietung hätte vergessen können, zu denen sie durch ihre unveräußerliche Würde berechtigt war. Denn hier berühren sich eben die beiden Gegensätze der weltlich geselligen Erhabenheit der Königin und der natürlich fühlenden Frau auf die empfindlichste Weise. Und wer möchte diese reinmenschliche Regung nicht vergessen über die Verklärung, unter welcher der Dichter sie von uns scheiden läßt? Wie konnte man nur aus dieser Darstellung das Bekenntniß des Dichters zum Katholicismus herauslesen? Täusche ich mich nicht, so ist das nur möglich, indem man die Verschiedenheit der Confessionen nicht von dem Standpunkte der religiösen Ueberzeugung, sondern nur von dem der Parteistellung ansieht. Dann mußte man freilich die Huldigung für Elisabeth aus dem prophetischen Munde Cranmer's für die Zugabe eines anderen Dichters halten, ein Manöver, das nur denjenigen möglich ist, welchen es widerstrebt, Shakspere eine Gesinnung zuzutrauen, zu der sie selbst sich nicht erheben können oder mögen. Doch noch eine beiläufige Bemerkung sei hier erlaubt. Wie immer in allen Dichtungen Shakspere's Objectivität — auch in Bezug auf religiöse Dinge — beispiellos und wunderbar ist, so mag man kaum eine Stelle in denselben auffinden, die mehr dafür spräche, als dieser Gegensatz der Verherrlichung der katholischen Königin Katharina gegen die Huldigung, welche am Schlusse der

proteſtantiſchen Königin Eliſabeth wegen ihrer confeſſionellen Stellung dargebracht wird. Wie aber dieſe beiſpielloſe Objectivität dem Dichter nicht möglich geweſen ſein würde, wenn er ein ſtrenggläubiger Anhänger irgend eines Bekenntniſſes geweſen wäre, wie Bekenntnißgläubigkeit und Objectivität ihrem Weſen nach ſich gegenſeitig ausſchließen und endlich dieſe Objectivität Shakſpere's beweiſe, daß er von einem Standpunkte außerhalb des dogmatiſchen Kirchenthums ausging, von einem Standpunkte, der eben ſo different vom proteſtantiſchen, wie vom katholiſchen Dogma war — d. h. vom Standpunkte der Humanität — dieſe Aufſtellungen eines gelehrten und kundigen Shakſpereforſchers*) ſind meinem ſchwachen Kopfe unfaßlich. Doch ich verſchiebe die weitere Beſprechung dieſes Zweifels auf eine andere Gelegenheit, um auf die Betrachtung von zwei anderen Seiten des Bildes der Königin Katharina einzugehen.

Die Frage ſteht voran, ob das Schickſal Katharina's einen tragiſchen Character im eigentlichen Sinne des Wortes habe. Ueber das Erſchütternde, Tiefſchmerzliche deſſelben wird kein Streit ſein können; aber wo liegt, ſo wird man fragen, die tragiſche Verſchuldung? Daß von einer Schuld im moraliſchen Sinne des Wortes nicht die Rede ſein könne, wird nicht von Neuem bemerkt zu werden brauchen. Indeſſen ſo verehrungswürdig ſie dargeſtellt iſt, wird doch nach einer, in ihrem freien Willen liegenden, Veranlaſſung ihres Falles gefragt werden müſſen. Das Stück ſelbſt giebt darauf keine beſtimmte Antwort. Bekanntermaaßen war der Cardinal Wolſey, gleich ſeinem Collegen Campejus, ſehr betroffen über die Wendung, welche die von jenem, wenn auch mit einer ſchlauen Verwahrung gegen einen perſönlichen Vorwurf, in

*) Shakſpere's Character, ſeine Welt- und Lebensanſchauung, von K. Elze (Separatabdruck aus dem Shakſpere-Jahrbuch. Bd. X), p. 29.

Anregung gebrachte Scheidung des Königs genommen hatte. Wolsey's Brief nach Rom, worin er dem Papste zur Verzögerung der Entscheidung gerathen hatte, stand damit im Zusammenhange. Ehe er wußte, daß dieser verhängnißvolle Brief dem Könige in die Hände gefallen war, bat er, mit Campejus zugleich, um eine Audienz bei der Königin. Es ist nicht unglaublich, daß beide Cardinäle die Absicht hatten, der Königin deshalb zu rathen, sie möge von ihrer Weigerung, vor dem Gerichte zu erscheinen, absehen, weil dadurch allein die Verzögerung der Entscheidung möglich wurde. Die Königin ging, wie Shakspere die Sache darstellt, auf die Eröffnungen der Cardinäle nicht ein. Indem sie also auf ihrer Renitenz beharrte, könnte man glauben, es habe in Shakspere's Sinn gelegen, ihr selbst in so weit einen Antheil an ihrem endlichen Schicksale zuzuschreiben, als dieses Verhalten thatsächlich ihre Verurtheilung zur Scheidung in contumaciam zur Folge hatte. Ich halte das um so weniger für wahrscheinlich, als des Königs Ehe mit Anna Bullen vor der endlichen Entscheidung des Processes vollzogen war. Darnach bleibt nichts übrig, als daß der Fall Katharina's Shakspere nach allen übrigen Umständen schon genügend tragisch erschienen sei. Auch hat er alle Attribute dazu, sobald wir, wie dieß überhaupt nothwendig ist, von einer Schuld im moralischen Sinne absehen. Denn selbst die edelsten Tugenden der Königin in einer, zwanzig Jahre lang fortgesetzten, ehelichen Treue und Hingebung an einen, in sittlicher Hinsicht, tief unter ihr stehenden Gemahl sind genügende Momente für die Anknüpfung der Fäden eines schweren Verhängnisses. In diesem Gegensatz, der zum Boden eines tragischen Schicksales unleugbar geeignet ist, suche ich auch vorzugsweise das Motiv Shakspere's für die von ihm ausgeführte Darstellung der Königin Katharina. Denn unter allen, von dem Dichter benutzten, und zur Anschauung gebrachten Bildern ist keins,

das die Schätzung Heinrich's VIII. tiefer hinabdrückte. Hat doch der überwiegende Lichteffect von Katharina's Erscheinung schon mehr als einen Kritiker veranlaßt, in ihr, wenn nicht die Hauptperson, so doch den Glanzpunkt des ganzen Poems erkennen zu sollen. Diese Meinung könnte ich zwar nicht theilen; aber ich würde mich nicht wundern, wenn man in ihrer Darstellung die wesentlichste Veranlassung zum Zweifel an der Absicht des Dichters, das Stück vor der Königin Elisabeth aufführen zu lassen, erkannt hätte. Man darf zwar annehmen, daß die Animosität gegen Spanien, welche zur Zeit der unüberwindlichen Armada ihren Höhepunkt erreicht und auch zu mehreren Auslassungen auf dem Felde der Literatur Veranlassung gegeben hatte, im Beginne des siebenzehnten Jahrhunderts, nach mehreren glänzenden Erfolgen Englands gegen diese Macht, wesentlich nachgelassen hatte. Die Gemüther waren damals vorzugsweise mit den irländischen Angelegenheiten und mit dem tragischen Falle Essex, eines der ausgezeichnetesten Kämpfer gegen Spanien, beschäftigt. Aber es scheint nicht glaublich, daß die Königin Elisabeth die Verherrlichung der Königin Katharina ohne Empfindlichkeit würde betrachtet haben. Unter allen Umständen konnte es ihr nicht gefallen, die Vermählung ihrer Mutter mit dem Könige und ihre Geburt auf den Fall dieser verehrungswürdigen Frau begründet zu sehen. Die Hauptsache bleibt indessen immer der tiefe Schlagschatten, den diese Schilderung auf Heinrich VIII. wirft; und daß Shakspere daran gedacht haben sollte, der Königin Elisabeth ihren eigenen Vater in dem von ihm geschilderten Lichte darzustellen, vermag ich mir wenigstens nicht vorzustellen.

Man hat wohl gemeint, Heinrich's VIII. Bild sei in diesem Stücke im Verhältnisse zu seiner wahren Erscheinung sehr vortheilhaft, ja sogar beschönigend dargestellt. Für uns, die wir das ganze Leben Heinrich's VIII. aus der Geschichte

kennen, läßt sich für diese Anschauungsweise viel zur Rechtfertigung sagen. Wie die Annalen seiner Regierung vor uns liegen, können wir kaum anders, als in ihm eine der unwürdigsten Persönlichkeiten, die jemals einen Thron eingenommen haben, zu sehen. Er erscheint uns mit Recht als grausam aus Selbstsucht, Laune und Sinnlichkeit, ränkesüchtig, falsch, heimtückisch, eitel auf einige geistige Vorzüge und selbst als Politiker weder von weitem Gesichtskreise noch vom Glücke begünstigt. Wo immer wir den Blick auf sein Gebahren hinwenden, können wir keine Spur eines sittlichen oder religiösen Gefühles entdecken. Im Gegensatze gegen dieses harte Urtheil mußte das seiner Zeit ganz anders sein. Wenige seines Gleichen waren von den Umständen, unter welchen er den Thron bestieg, und durch die persönlichen Gaben, mit denen die Natur ihn ausgestattet hatte, mehr begünstigt gewesen. Nach der Regierung Heinrich's VII., der nach den Erschütterungen der Bürgerkriege, mit habgieriger Politik im Inneren und kleinlichem Verhalten nach außen, die Hoffnungen der Bevölkerung auf eine segensreiche Zeit getäuscht hatte, trat Heinrich VIII. in seiner frisch jugendlichen Erscheinung und einer ungewöhnlichen Behendigkeit des Geistes in den Besitz einer Fülle der Macht und despotischen Unabhängigkeit, wie sie kaum einem Könige von England vor ihm zu Theil geworden war. Seine Vergnügungssucht und Prachtliebe kamen ihm bei der vorherrschenden Neigung Altenglands, sich harmlos dem Vergnügen hinzugeben, zu Statten. Wäre seine Bereitwilligkeit, das fröhliche Leben des Landes nicht blos ungestört gehen zu lassen, sondern auch nach Gelegenheit daran Theil zu nehmen, nicht die Folge dieser Neigungen gewesen, so hätte man sie für Klugheit auslegen können; gewiß wenigstens gewann er sich damit die größte Popularität, und wo er in seiner patriarchalischen Unbeschränktheit mit Ernst und Strenge aufzutreten genöthigt war, sah man in seinem Gebahren

überall nur einen wohlwollenden Despotismus. Dabei war er in einigen auswärtigen Unternehmungen, wie z B. im Kriege mit Schottland, vom Glücke begünstigt, und was die Hauptsache war, während der Continent von wiederholten Kriegen heimgesucht wurde, genoß England einer glücklichen Ruhe. So war er denn bis in das 15. und 16. Jahr seiner Regierung, wo die ersten Gedanken zu seiner Scheidung von Katharina von Aragonien aufkamen, als ein milder und vorwurfsloser König von der Menge geliebt und geehrt. Wäre er um das Jahr 1525 bis 26 gestorben, so würde sein Andenken in England unter diesem Lichte fortgelebt haben. Selbst diese Ehescheidungsfrage, die gewissermaaßen als der erste Act seiner Gewissenlosigkeit anzusehen ist, stand von Haus aus und in der Folge mit den höchsten nationalen Interessen in Beziehung und Verbindung, so daß Viele geneigt waren, über das Vorwurfsvolle dieses Beginnens hinwegzusehen.

Was unter solchen Umständen die Menge blenden und, selbst in der Folge seiner blutigen Laufbahn, noch viele Urtheilsunfähige an ihn fesseln konnte, indem er sich durch einen gewohnheitsmäßigen Zug gutmüthiger Popularität und wiederholte Acte willkürlicher Großmuth*) den Spitznamen Bluff-

*) John Stowe, a survey of London. F. p. 89, erzählt unter Anderem Folgendes: Sir Will. Fitzwilliam (Merchant-taylor) war einer der Diener von Cardinal Wolsey gewesen. 1506 wurde er Alderman von London. Dann zog er sich nach Milton in Northamptonshire zurück. Als sein früherer Herr, Cardinal Wolsey, gestürzt war, nahm er ihn gastfreundlich auf. Darauf ließ ihn der König vor sich fordern und machte ihm Vorwürfe darüber, einen so staatsgefährlichen Mann zu beschützen. Er antwortete, das sei ohne üblen Willen gegen den König geschehen, und er habe sich nur durch das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Cardinal, dem er sich, als seinem früheren Herrn, und gewissermaaßen dem Schöpfer seines Glückes, verbunden fühle, dazu bewogen gefunden. Auf den König machte diese Antwort einen so günstigen Eindruck, daß er beklagte, nur wenige so treue Diener zu haben, ihm sofort den Ritterschlag ertheilte und ihn später in seinen Geheimen Rath aufnahm.

Henry im Munde des Volkes erhielt, konnte Shakſpere's Schilderung nicht beeinfluſſen. Auch in dieſer hat er ſich allerdings genau an ſeine Quelle gehalten. Er hat dem Könige, mit Ausnahme einer Einzelheit, nichts angedichtet, aber auch nichts hinweg gelaſſen, was ihm zum Vorwurfe gereichen kann. Wollte man ihm aber nur das Verdienſt eines getreuen Portraitmalers nach der Chronik zuſprechen, ſo dürfte man ihm auch nicht das weit höhere eines täuſchend wahren Lebensbildes abſprechen. Vielleicht liegt eben in dieſer täuſchenden Lebenswahrheit die Veranlaſſung für Manchen, ein Gemälde anzuſchauen, das der allgemeinen Vorſtellung von dieſer, im höchſten Grade verwerflichen Individualität nicht angemeſſen ſcheint. Nicht blos das Bedürfniß und die poetiſche Nothwendigkeit, wie Dr. Hertzberg richtig bemerkt, Heinrich VIII. ſo würdig als möglich darzuſtellen, iſt hierbei allein maaßgebend. Vielmehr wirkt dieſe perſönliche Erſcheinung vorzugsweiſe deshalb minder abſtoßend auf uns, als der geſchichtliche Bericht, weil ſie in unſerer Imagination auf ähnliche, ja faſt in gleicher Weiſe, Platz ergreift, wie eine Erſcheinung des wirklichen Lebens. Denn, wie bei dieſer, verbirgt ſich zwar das Vorwurfsvolle und Verabſcheuungswürdige bald unter dem täuſchenden Aeußeren, bald durch das ſchnelle Vorüberſchreiten der Erſcheinung, oder auch durch den verſchleierten Gegenſatz zwiſchen Gutmüthigkeit und Heimtücke, zwiſchen momentaner Stimmung und vorbedachter Verſtellung und im Allgemeinen zwiſchen Lüge und Wahrheit. Aber es bedarf, gleichwie im Leben, ſo auch hier, nur des unbeſtochenen Urtheils, um alle dieſe Elemente in dem von Shakſpere aufgeſtellten Bilde Heinrich's VIII. zu erkennen. Und wollte man, wie es verſucht worden iſt, eine Beſchönigung darin ſehen, daß, beſonders von Anfang herein, das vorherrſchende Gewicht auf den Einfluß des Cardinals gelegt und dadurch der größte Theil des Vorwurfs vom König ſelbſt

abgewendet werde, so könnte ich dieß nur für ein verzeihliches Mißverständniß halten. Ob Cardinal Wolsey bei der willkürlichen Beherrschung aller Verhältnisse, bei der vorwurfsvollen Anklage Buckingham's und endlich bei der Anregung der Scheidung den König, gleichwie ein willenloses Werkzeug, gegängelt habe, ist an sich selbst durch nichts erwiesen, und wäre es der Fall, so würde es doch unmöglich sein, von dem König die Beschuldigung der Schwäche abzuwälzen. Aber Heinrich VIII. ist nichts weniger als schwach oder unselbständig der Leitung des Cardinals ergeben. Wir dürften sagen, er spiele seine Rolle des Verführten in mehreren Scenen mit der größten Meisterschaft. Nach der Darstellung Shakspere's ist es erlaubt, an eine Lebenserscheinung zu glauben, die sich, je mehr die Verhältnisse und Umstände von mannichfaltiger Gestaltung und Verwickelung sind, desto öfter wiederholt. Ich meine die Erscheinung, unter welcher die Lüge in ihrem zweischneidigen Character auftritt. Sie verwirrt nicht blos das Urtheil derjenigen, gegen die sie gerichtet ist, sondern auch, und oft in noch höherem Grade, das Selbstbewußtsein des Lügners selbst. Daß Heinrich's VIII. despotische Willkür von England ertragen, ja daß ihm trotz derselben bis an sein Ende noch ein hoher Grad von Popularität bewahrt worden, ist nur auf diesem Wege zu erklären. Daß sich aber der König in die grausame Gleichgültigkeit gegen das Leben seiner Unterthanen immer mehr vertiefte, daß er in Folge dessen viele derselben und zwei seiner Gemahlinnen unter dem Henkerbeile sterben ließ, während die dritte nur mit lügenhafter Schlauheit und List dieser Gefahr entging, würde bei seiner intellectuellen Befähigung ein unlösbares Räthsel bleiben, wenn wir nicht annehmen müßten, er habe in der Verlogenheit gegen sich selbst überall an der eingebildeten Ueberzeugung festgehalten, dieses Gebahren der königlichen Würde seiner Stellung schuldig zu sein. Dieser Zug der zweischneidigen

Lüge geht in Shakspere's Darstellung überall durch, gleichviel ob wir dieß als das Resultat einer bewußten Absicht, oder nur als das selbstverständliche Attribut derjenigen Erscheinung betrachten sollen, welche sich seines großen Ingeniums bemächtigt hatte.

Heinrich's VIII. unversöhnlicher Zorn gegen Buckingham könnte für gerechtfertigt gelten, wenn wir an seine Ueberzeugung von dessen Schuld glauben dürften. Es liegt nahe genug, an dieser Ueberzeugung zu zweifeln. Aber es ist kein genügender Anhalt zu finden, um sich darüber Rechenschaft zu geben, ob der König den Hochverrathsproceß, dessen Ausgang nicht zweifelhaft sein konnte, in der That für gerechtfertigt hielt, oder ob ihn nur eine persönliche Neigung dazu überredete. Mit dem Scheidungsproceß steht es anders. Nach Shakspere's Darstellung fällt, wie schon bemerkt worden, die Bekanntschaft des Königs mit Anna Bullen und seine Leidenschaft für sie vor den Beginn desselben. Nach der Geschichte und nach Holinshed begann der Proceß, ehe Anna Bullen dem König im J. 1526 bekannt wurde. Das ist der einzige Fall, in welchem Shakspere des Königs Verhalten in dieser Sache vorwurfsvoller darstellt, als es historisch begründet ist. Denn wiewohl Heinrich's VIII. Leidenschaft für Anna Bullen seinen Eifer für die Scheidung vermehrte, war sie doch nicht die primitive Veranlassung, wie es nach Shakspere scheinen könnte. Nun würde es sich fragen, ob der Dichter den König in der Verhandlung über die Scheidung (Act II. Sc. 4) als einen ausgemachten Heuchler habe darstellen wollen, wenn es darauf wesentlich ankäme. Es ist genug, daß wir nach Suffolk's Worten (Act II. Sc. 2) wissen, nicht die Ehe mit seines Bruders Weib gehe ihm zu nahe ans Herz, sondern sein Herz gehe einer andern Dame nur zu nahe, und Heinrich's VIII. Character wird nicht besser, wenn wir uns denken, er rede in der gedachten Scene nach einer Meinung, in die er sich

ſelbſt hineingelogen hatte, oder wenn wir glauben, er wolle nur ſeine Umgebung täuſchen. Immer bleibt der Vorwurf der Lüge ſtehen, gleichviel aus welchem Motiv ſie entſprang. Am auffallendeſten iſt der ränkeſüchtige und argliſtige Zug des Königs in ſeinem Verfahren bei der Gewißheit des Vorhabens Gardiner's und anderer Mitglieder des Geheimen Rathes, Cranmer der Ketzerei anzuklagen. Der Vorfall iſt geſchichtlich ziemlich correct dargeſtellt, fand aber mehrere Jahre nach Eliſabeth's Geburt ſtatt. Daß ihn der Dichter anticipirte, iſt vollſtändig gerechtfertigt durch die Abſicht, nicht blos Cranmer als den kräftigſten Vertreter der Reformation in ein helles Licht zu ſtellen, ſondern auch die Kehrſeite der Anhänglichkeit an die katholiſche Kirche, in der Katharina eine beſeligende Beruhigung fand, zur Anſchauung zu bringen, und wahrſcheinlich auch an die nachfolgenden Zeiten der blutigen Maria unter Gardiner's und Bonner's Einfluß zu erinnern. Dabei iſt das auf Cranmer geworfene Licht, in ſeiner negativen Unterwürfigkeit unter den Despoten, nicht ohne Schatten, und wir können uns bei ſeiner Erſcheinung nach Shakſpere's Schilderung wohl die Schwäche deſſelben Mannes denken, der ſich unter der Königin Maria zu einem Widerrufe erniedrigte, ohne ſein Leben dadurch zu retten. Das Weſentliche aber liegt in der Frage, warum Shakſpere nicht dem König den, allerdings geſchichtlich gegründeten, Vorwurf der Ränkeſucht bei einer Angelegenheit erſparte, die weit einfacher zu dem ihm vorliegenden Zwecke hätte geordnet werden können. Denn um Cranmer gegen den hämiſchen Angriff Gardiner's zu ſchützen, bedurfte es, wie das Reſultat zeigt, nur eines einfachen Befehles. Wir ſehen alſo aus Allem, daß Shakſpere's Intention in keiner Weiſe dahin ging, Heinrich VIII. in einem milderen Lichte darzuſtellen, als er in der Geſchichte erſcheint. Vielmehr durfte er nach der lebenstreuen Schilderung dieſes, wie aller Perſonen mit gutem Gewiſſen im Prolog verſichern, ein Mann,

der glauben könne, werde hier nur Wahrheit ſehen, wenn gleich die materielle Wahrheit nach chronologiſcher Ordnung nicht überall beobachtet war. Alſo auch der Titel „All is true“ paßt auf das Stück. Zugleich möchte ich bezweifeln, daß irgend ein anderer Autor, dem die Wahrheit der Darſtellung nicht eben ſo anſchaulich, und in der Ueberzeugung nicht eben ſo feſt begründet war, daſſelbe in einem zu dieſem Stücke beſtellten Prologe hätte ſagen können. Am allerunwahrſcheinlichſten würde mir das von Ben Jonſon ſein, da dieſer von der auf der Bühne darzuſtellenden hiſtoriſchen Wahrheit einen ganz anderen Begriff hatte als Shakſpere.

So kommen wir denn zu dem Schluſſe des Ganzen, der freilich an der loſen Verbindung der Begebenheiten Alles entſchuldigen muß. Sollte aber darin wirklich ein Vorwurf liegen, wie Mancher hat glauben wollen? Es fragt ſich, ob es bei der Veranlaſſung eines Gelegenheitsgedichtes vorzüglicher iſt, durch Allegorien und ſymboliſche Darſtellungen auf den Schluß mühſam hinzuarbeiten und vorzubereiten, oder ob es nicht, wenigſtens ausnahmsweiſe, erlaubt ſein ſollte, durch Zuſammenſtellung einzelner hiſtoriſcher Scenen die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer auf Zuſtände zu feſſeln, die den geraden Gegenſatz gegen eine kommende Zeit bilden, und am Schluſſe mit der Verherrlichung derjenigen Perſönlichkeit zu überraſchen, durch welche dieſe Zeit wirklich zur Thatſache geworden iſt. Die Neuheit dieſes Gebahrens wird kaum einen Vorwurf begründen können. Ob aber der hier, von einem außerordentlichen Ingenium, betretene Weg zur Nachfolge zu empfehlen ſei, muß dahin geſtellt bleiben.

Noch erübrigt endlich die Frage, ob die von vielen Seiten gegen Shakſpere erhobenen Vorwürfe der Schmeichelei gerechtfertigt ſind? Wiewohl ich mich darüber ſchon früher ausgeſprochen habe, bleiben doch noch einige Bemerkungen

übrig. Ohne mich auf die verschiedenen Angriffe gegen die Prophezeihung Cranmer's und die Vertheidigung derselben, unter denen die von A. Brown die ausführlichste ist*), einzulassen, erlaube ich mir nur die Frage, ob überhaupt einem Dichter ein Vorwurf daraus erwachsen könne, wenn er zur Feier einer gewissen Gelegenheit von der Königin oder dem König seines Landes so viel Rühmliches in poetischem Schmucke sagt, als er für wahr hält; woran man freilich die zweite Frage knüpfen wird, ob Shakspere das, was er ausgesprochen, für wahr habe halten können. Die erste Frage kann wohl verständigerweise nicht verneint werden. Nur gegen die zweite können von denjenigen Zweifel erhoben werden, welche über die Persönlichkeit der Königin Elisabeth nur nach den Resultaten einer historischen Prüfung von mehr als dritthalb Jahrhunderten geurtheilt wissen wollen. Daß das für billig gelten dürfe, möchte kaum behauptet werden. Käme es aber darauf an, nachzuweisen, daß Shakspere in seiner Zeit berechtigt war, so von Elisabeth zu reden, wie wir es hier lesen, ohne einer größeren Uebertreibung beschuldigt zu werden, als der Schwung der Poesie es erfordert, so müßte ich Vieles, ja fast Alles wiederholen, was ich im ersten Theile meiner Shakspere-Studien ausgesprochen habe. Daß die Königin Elisabeth als Regentin groß und bewunderungswürdig war, und daß ihre Feinde wie ihre Freunde bis in die fernsten Theile Europa's ihre Handlungsweise — oder auch ihr Glück — thatsächlich bewunderten, glaube ich nachgewiesen zu haben. Hat sie damit das Glück und den Ruhm des Landes begründet und vor allem Anderen demselben einen mehr als vierzigjährigen Frieden erhalten, in welchem nicht blos die Wunden aus der Vergangenheit heilten, sondern auch durch die Gunst der

*) Shakspere's autobiographical poems etc. by A. Brown. London 1833. p. 183 ff.

Umſtände und kluge Maaßregeln ein bis dahin nie gekanntes Wohlbefinden aller ihrer Unterthanen erblühte, ſo möchte ich den für ſein Vaterland begeiſterten Zeitgenoſſen ſehen, der in dieſen Umſtänden nicht die Wirkungen und Folgen von perſönlichen Tugenden entdeckte. Und hat Shakſpere, in ſeiner Begeiſterung für das Vaterland, wirkliche Tugenden an ihr geprieſen, die wir heutzutage nicht mehr anerkennen mögen, ſo iſt er deshalb als Sterblicher vielleicht des Irrthums, aber noch lange nicht der Schmeichelei anzuklagen. Ein anderer Vorwurf könnte ihn allenfalls wegen der an Jacob I. eingeſchalteten Huldigung treffen. Daß die bezüglichen Verſe ohne Zweifel erſt nachträglich, und zwar auf eine Weiſe eingeſchaltet ſind, die augenſcheinlich den Stempel der Haſt und Eile, ja vielleicht auch den der geringen Neigung zu dieſen Auslaſſungen trägt, iſt von Dr. Hertzberg, wie ſchon früher bemerkt, zur Genüge nachgewieſen. Wenn wir uns daher auch der Vermuthung nicht bedienen wollen, daß ihr Verfaſſer nicht Shakſpere geweſen ſei, ſo können wir ſchon aus dieſen Umſtänden darauf ſchließen, daß der Verfaſſer nur geringen Werth darauf gelegt hat. Nehmen wir aber an, was wahrſcheinlich iſt, daß dieſe Verſe auf ein ausdrückliches Verlangen hinzugefügt worden, ſo wird kaum ein ernſter Mann über den für den König ſchmeichelhaften Inhalt betroffen ſein. Ferner müſſen wir uns daran erinnern, daß damals jede dramatiſche Aufführung in ſo weit mit einer Huldigung für den Landesherrn zu ſchließen pflegte, als die Schauſpieler nach der Vorſtellung zum Gebet für denſelben niederknieeten. Für mehr als eine Huldigung ſind aber dieſe Verſe nicht anzuſprechen, und wenn man die übertriebenen Schmeicheleien betrachtet, welche Ben Jonſon und Andere dem König und der Königin wiederholt darbrachten, ſo erſcheint dieſe, vielleicht unfreiwillige Huldigung, ſo außerordentlich beſcheiden, daß eine maaßloſe Verehrung

Jacob's I., den Literaten neuerer Zeit für einen unwürdigen Regenten halten zu dürfen glauben, um so weniger daraus hervorgeht, als bis zu einer gewissen Zeit die Segnungen, welche das Verdienst der Königin Elisabeth waren, auch unter ihm dem Lande noch erhalten blieben.

2. Troilus und Creſſida.

P. P.

Die Frage nach dem Alter des Stückes Troilus und Creſſida könnte uns nach den Umſtänden, unter welchen es zuerſt erſchienen iſt, in Verlegenheit ſetzen, wenn nicht innere Gründe uns darüber ein feſtes Anhalten gewährten. Es wurde zuerſt im J. 1609 von Rich. Bonian und Henry Whalley in Quarto herausgegeben. Der darauf zu gründenden Vermuthung, daß es kurz vorher abgefaßt ſei, widerſprechen alle maaßgebenden Anzeichen der Ausdrucksweiſe und Verſification. Nicht das Verhältniß der elfſylbigen Verſe zu den regelmäßigen fünffüßigen Jamben ſcheint hierbei allein maaßgebend. Allerdings würde es, bei dem Verhältniſſe von zwanzig zu Hundert, zwiſchen „Was ihr wollt“ (18 Procent) und Othello (28 Procent), alſo in die erſten Jahre des ſiebenzehnten Jahrhunderts zu ſetzen ſein. Indeſſen verbieten uns noch ernſtere Bedenken, den Urſprung deſſelben um 1608 zu vermuthen. Es würde dadurch nahe an Antonius und Cleopatra und an Coriolan kommen, und doch zeugt die auf den Versbau verwendete Sorgfalt von einer Gewohnheit, welche von der in dieſen Stücken beobachteten weit abliegt. Die Verſe ſind nicht blos regelmäßiger gebaut; das zuweilen unbequeme Verſchleppen des Sinnes von einem Verſe in einen anderen durch ein nicht glückliches Enjambement, was in jenen

Stücken nicht ſelten iſt, kommt hier faſt gar nicht vor. Man möchte ſogar in der Verſification hier und da eine academiſche Gewiſſenhaftigkeit bemerken wollen. Dazu kommt ein auffallender Redeſchmuck, ferner der Gebrauch von Bildern und Wendungen, die man faſt euphuiſtiſch nennen möchte; auch an bombaſtiſchen Zuthaten fehlt es nicht, ſo daß man verſucht ſein könnte, gleich einigen Franzoſen, den Urſprung des Stückes in der erſten Periode Shakſpere's zu ſuchen. Dagegen ſpricht aber wieder die Tiefe der Anſchauungen, wie ſie namentlich aus den Characteren hervorleuchtet. Sie verträgt ſich an ſich ſelbſt nicht wohl mit der liebenswürdigen Unbefangenheit, mit welcher Shakſpere bis in die Mitte ſeiner Laufbahn zu concipiren und zu ſchaffen pflegte. Nicht blos daß ein tiefer Ernſt, ſelbſt in den ſcurrilen und komiſchen Theilen, vorherrſcht und auf eine weit größere Reife des Dichters als nach ſeinen früheren Schöpfungen ſchließen läßt. Auch eine augenſcheinliche Bitterkeit und Schärfe der Anſchauung iſt aus dem Ganzen herauszuleſen, eine Stimmung, von welcher ſich nur erſt nach dem Beginne des ſiebenzehnten Jahrhunderts die Spuren finden. Werden wir zu der Annahme, daß das vorliegende Stück nicht wohl um 1608 oder 1609 geſchrieben ſein möge, unwillkürlich getrieben, ſo kommt uns ein beſonderer Umſtand dabei zu Statten. Die Ausgabe von Bonian und Whalley trägt an der Spitze eine Vorrede von ungewöhnlichem Inhalte. Soviel geht daraus unzweifelhaft hervor, daß, als dieſe Quartausgabe veranſtaltet und im Publikum verbreitet wurde, das Stück noch auf keiner öffentlichen Bühne gegeben worden war. Nur kurz nachher muß es auf dem Globustheater aufgeführt worden ſein. Dieß wird glaublich aus dem Umſtande, daß — nicht ein zweiter, wie man vermuthet hat — ſondern derſelbe Abdruck von 1609 die Angabe enthält, es ſei auf dem Globustheater dargeſtellt worden. Wahrſcheinlich alſo war bis zu Bonian's unberechtigter Herausgabe

das Manuſcript einige Zeit unbenutzt liegen geblieben, oder das Stück war, was nicht unmöglich ſcheint, nur auf einem Privattheater aufgeführt und daher dem allgemeinen Publikum nicht bekannt geworden. In den Buchhändler-Regiſtern iſt uns eine Nachricht erhalten, nach welcher Mr. Roberts ein Buch über Troilus und Creſſida, das von den Schauſpielern des Lord Chamberlain aufgeführt worden, unterm 7. Februar 1602—3 ankündigt. Man könnte glauben, hier ſei von Shakſpere's Stücke die Rede und daran anknüpfen, um einen Anhalt für die Entſtehungszeit deſſelben zu gewinnen. Die Wahrſcheinlichkeit dafür verſchwindet aber aus doppelten Gründen. Die genannten Verleger der Quartausgabe von 1609 würden kaum den Muth gehabt haben, zu ſagen, ihr Stück ſei nicht auf der Bühne veraltet, noch jemals von gemeinen Händen lärmend beklatſcht worden, wenn man ihnen ſofort die Thatſache ſeiner Aufführung hätte nachweiſen können. Ueberdieß wiſſen wir aus Henslowe's Tagebuche, daß er ſchon im April und Mai 1599 mehrere Beträge an Dekker und Chettle für ein Stück gleichen Namens bezahlte. Die Exiſtenz eines ſolchen Stückes auf Henslowe's Theater iſt daher unzweifelhaft, und es bedürfte nur noch der Erklärung, ob und wie es den Schauſpielern des Lord Chamberlain zugegangen ſein kann. Ich möchte ferner nach Gründen, welche vielleicht ſpäter zur Sprache kommen können, kaum an die Exiſtenz des Stückes vor Jacob's I. Thronbeſteigung glauben. Hat das einigen Grund, ſo fällt ſchon die auf daſſelbe zutreffende Angabe weg, nach welcher es von den Schauſpielern des Lord Chamberlain gegeben worden ſein ſoll. Denn bekanntermaaßen führte dieſe Genoſſenſchaft ſchon ſehr bald nach Jacob's I. Thronbeſteigung den Titel His Majesties servants. So bleibt denn kaum etwas Anderes übrig, als die Entſtehung des Stückes früheſtens in das Jahr 1604—5 zu ſetzen. Damit laſſen ſich auch die inneren Kennzeichen ſeines Alters leicht vereinigen.

So ſehr ich bei anderen Stücken die Bekanntſchaft mit dem Stoffe als ſelbſtverſtändlich vorausgeſetzt habe, ſo wenig glaube ich an dieſer Stelle mich der Aufgabe eines kurzen Berichtes darüber entſchlagen zu können.

Während die Belagerung Troja's durch die Griechen ſchon bis in das ſiebente Jahr ohne weſentliche Fortſchritte gedauert hatte, war Troilus, der jüngſte unter den vielen Söhnen des Priamus, in leidenſchaftlicher Liebe zu einer ſchönen Jungfrau, Namens Creſſida, entbrannt. Dieſe Creſſida war die Tochter des Prieſters und Sehers Calchas, der in der Gewißheit, daß Troja den Griechen unterliegen müſſe, ſeine Vaterſtadt und mit ihr zugleich ſeine Tochter verlaſſen hatte. Troilus meint hoffnungslos zu lieben und ſucht Zerſtreuung in ausgezeichneten Waffenthaten. Nur Pandarus, der Onkel Creſſida's, in deſſen Hauſe ſie wohnt, iſt ſein Vertrauter und ſucht ihn mit Hoffnungen auf Erfolg zu tröſten, ſo wie er denn auch gegenüber ſeiner Nichte alle Künſte der Ueberredung anwendet, um ſie für Troilus zu gewinnen. Indeſſen hatte Creſſida ſchon längſt die Leidenſchaft des jungen Prinzen mit Genugthuung bemerkt. Sie war zwar nicht abgeneigt, ihn zu erhören, aber mit kühler Ueberlegung darauf bedacht, ihre Herrſchaft über den Liebhaber zu bewahren. Im griechiſchen Lager ſehen wir dann, wie Agamemnon, Neſtor, Ulyſſes und andere Könige und Helden ſich deſſen bewußt ſind, daß die ungenügenden Fortſchritte ihres Unternehmens nur dem Mangel an Unterordnung der Einzelnen unter ihren Führer und namentlich dem ſtolzen Trotz, mit dem Achilles, gleich ſeinem Freunde Patroclus, in ſeinem Zelte unthätig verharrt, Schuld gegeben werden müſſen. Aeneas erſcheint bei den Königen im Namen Hector's, der unter den Formen mittelalterlicher Romantik denjenigen der griechiſchen Helden zum Zweikampfe herausfordern läßt, der gegen ihn die überwiegende Schönheit ſeiner Dame behaupten

wolle. Alle ſind natürlich bereit, ſelbſt der alte Neſtor weigert ſich nicht, in Ermangelung eines Anderen, die wenigen Tropfen Blutes zu verſpritzen, die ihm das Alter gelaſſen habe. Auf Ulyſſes' ſchlauen Rath ſoll nicht Achilles, auf den die Ausforderung gemünzt ſcheine, ſondern Ajax durch das Loos beſtimmt werden. So glaubt man den dünkelhaften Stolz jenes am meiſten zu demüthigen. Bald darauf lernen wir den plumpen und eben ſo dünkelhaften Ajax im Wortſtreit mit dem lahmen und ungeſtalten Therſites kennen. Dieſer Diener des Achilles iſt von gemein bäueriſchem Weſen, feige und gegen Schläge unempfindlich, aber voller Witz und Bosheit, mit der er keinen der griechiſchen Helden, auch ſeinen Herrn nicht, verſchont. Nach Troja zurückgekehrt, ſehen wir Priamus mit ſeinen Söhnen darüber berathend, ob man auf den Vorſchlag der Griechen, gegen die Auslieferung der Helena vom Kriege abſtehen zu wollen, eingehen dürfe oder nicht. Hector ſpricht für die Auslieferung; Troilus aber dagegen nach den Grundſätzen der Ehre. Trotz Caſſandra's Warnungen dringt er auch mit dem Widerſpruch durch. Im griechiſchen Lager ergötzt ſich Achilles mit Patroclus an den giftigen Spottreden des Therſites über ſeine Genoſſen und beſonders über Ajax, der ſich mit ſeiner Kraft und ſeinem Heldenthume brüſtet. Als die Könige vor ſeinem Zelte erſcheinen, zieht er ſich ſtolz in daſſelbe zurück und verweigert trotzig ſie zu empfangen. Nun lernen wir in Troja auch Paris und Helena kennen, welche Pandarus mit kriechender Höflichkeit bittet, Troilus bei der Abendtafel des Königs zu entſchuldigen. Denn deſſen Zuſammenkunft mit Creſſida war nun verabredet und findet auch in der nächſten Scene, im Garten des Pandarus, unter gegenſeitigen heißen Liebesbetheurungen Statt, worauf ſich die Liebenden in das Haus des Pandarus zurückziehen. Unterdeſſen hatte Calchas im Lager der Griechen erlangt, daß Antenor, der kürzlich zum Gefangenen gemacht worden war, gegen ſeine

Tochter, die von den Trojanern mit allen ihr zukommenden Ehren zurückgehalten wurde, ausgetauſcht werde. Als Zwiſchenſpiel knüpft ſich an dieſe Verhandlung eine Scene, in welcher Achilles, vor ſeinem Zelte ſtehend, von den vorübergehenden Königen und Helden mit abſichtlicher Geringſchätzung behandelt und von dem zurückbleibenden Ulyſſes über den Grund dieſer Begegnung in ſchlauer Weiſe, unter Anpreiſung des Ajax, belehrt wird. Darauf ſendet Achilles, nach mehreren Spottreden des Therſites, Patroclus an Ajax ab, um durch ihn Hector nach dem beſprochenen Zweikampfe in ſein Zelt einladen zu laſſen. Nun werden die Liebenden aus dem Taumel ihres Glückes mit der Schreckensnachricht ihrer unvermeidlichen Trennung geweckt. Diomedes bringt Antenor zurück und fordert unter Führung des Aeneas die Auslieferung Creſſida's. Das Schickſal iſt unabwendbar und die Liebenden trennen ſich unter heißen Verſicherungen gegenſeitiger Liebe und Treue. Creſſida's Name, ſo verſichert ſie, ſoll für die Ewigkeit als die Bezeichnung einer ungetreuen Geliebten gelten, der Name des Pandarus ſoll künftig gleichbedeutend mit dem eines Kupplers ſein, wenn dieſer Liebesbund nicht treu gehalten werde. Liebeszeichen werden gewechſelt und Diomedes entführt Creſſida aus den Armen des Troilus mit der Haltung eines galanten Ritters. Im Lager der Griechen wird Creſſida mit ritterlicher Courtoiſie empfangen. Alle bringen ihr Huldigungen dar. Nur Ulyſſes hat ſie ganz durchſchaut und bezeichnet ſie mit tiefer Weisheit als eine ausgemachte Coquette. Nun folgt der Zweikampf zwiſchen Hector und Ajax, ein romantiſch ritterliches Schauſpiel, wobei alle Formen der mittelalterlichen Courtoiſie beobachtet werden, und das nur von kurzer Dauer iſt, weil Hector in Ajax ſeinen Vetter erkennt; denn er war der Sohn von Heſione, der Schweſter des Priamus, die früher von Hercules aus Troja entführt und deren Raub wiederum die Veranlaſſung zu dem Raube

Helena's geworden war. Nach der kurzen Waffenübung wird Hector in den Zelten der griechischen Heerführer, namentlich in dem des Achilles, gefeiert und mit Lobpreisungen seiner heldenmäßigen Erscheinung überhäuft, immer aber unter dem gegenseitigen Vorbehalte der tödtlichen Feindschaft auf dem Schlachtfelde. Achilles beharrt auf dieser Versicherung mit besonderem Nachdrucke. Mit Hector war zugleich Troilus in das griechische Lager gekommen. Ulysses führt ihn auf seinen Wunsch mit sinkender Nacht an das Zelt des Calchas. Dort ist er Augen- und Ohrenzeuge von Cressida's Verkehr mit Diomedes. Diesen bald anlockend, bald abstoßend, ergiebt sich Cressida einer neuen Liebe. Sie schenkt sogar das Andenken, das ihr Troilus gegeben hatte, an Diomedes. Thersites im Hintergrunde giebt einen witzig drastischen Commentar zu der Handlung. Am folgenden Tage rüstet sich Hector zum erneuten blutigen Kampfe mit den Griechen, trotz der Bitten Andromache's und der prophetischen Warnungen Cassandra's. Der verzweifelt liebende Troilus ist bereit, ihm mit gleichem Heldenmuthe, aber geringerem Erbarmen zur Seite zu stehen. Bald darauf befinden wir uns auf dem Schlachtfelde, wo Hector und Troilus Wunder der Tapferkeit verrichten. Alle griechischen Helden suchen vergebens ihrer Wuth zu widerstehen. Nur Achilles hat sich nicht an dem Kampfe betheiligt, weil ihn die Liebe zu Polyxena, einer Tochter des Priamus, zurückhält, bis endlich auch Patroclus fällt. Nun sammelt er seine Myrmidonen, um mit ihrer Hülfe Hector das Leben zu nehmen. So geschieht es. Als Hector vom Kampfe einen Moment ausruht, umzingeln ihn die Myrmidonen und bringen ihn um. Achilles triumphirt über Hector's Fall, indem er den entseelten Leichnam, an den Schweif seines Rosses gebunden, durch das Lager schleift. Mit der Klage des Troilus über Hector's Tod schließt die Handlung, nur daß er noch dem ihm entgegenkommenden Pandarus eine Verwünschung

zuwirft, und dieſer mit einem ſchmutzigen Epilog, worin er ſein Wiedererſcheinen in zwei Monaten zuſagt, vom Publikum Abſchied nimmt.

Die erſte Frage, welche ſich nach dieſer Epitome unwillkürlich aufdrängt, iſt offenbar die, welches der Gegenſtand in dem Drama ſei, um den es dem Dichter am meiſten zu thun geweſen? Iſt es der trojaniſche Krieg, oder die Liebesgeſchichte des Troilus? Keins von beidem iſt befriedigend abgeſchloſſen. Mit Hector's ſchmählichem Ende iſt Troja's Fall noch nicht entſchieden. Troilus findet ſich ſogar in ſeiner Liebesverzweiflung veranlaßt, Hector's Stelle zu erſetzen. Aber auch, daß dieſer als betrogener Liebesſchwärmer ſeinem Verhängniſſe nicht verfällt, und daß Creſſida ihre Treuloſigkeit voll ausgeht, bildet keinen befriedigenden Abſchluß. Auch die Behandlung des Ganzen giebt keinen genügenden Anhalt. Die kriegeriſchen Wirren zwiſchen Trojanern und Griechen ſind zwar faſt mit noch mehr Liebe und Hingebung ausgearbeitet, als die erotiſchen Theile. Doch für eine bloße Epiſode ſind auch dieſe von zu großer Ausdehnung und zu lebhafter Färbung. Käme es darauf an, diejenige Perſon zu bezeichnen, die uns die meiſte Theilnahme erweckt, ſo würden wir kaum anſtehen, Troilus zu nennen. Nur hat auch er nicht die genügenden Attribute, um für den Haupthelden des Dramas zu gelten. Am auffallendeſten iſt es, daß nicht blos er allein, ſondern auch ausſchließlich das, was ihn perſönlich betrifft, das Einzige iſt, was zu unſerem Gemüthe ſpricht. Der ſchon gedachte academiſch-rhetoriſche Ton in der Ausdrucksweiſe der übrigen Perſonen hat, gleichwie Alles, was ſie betrifft, mit dem Gemüthe wenig oder gar nichts zu thun.

Wie wir auch die Sache wenden mögen, ſo ſtehen wir immer einer Erſcheinung gegenüber, die mit den gewohnten Eindrücken Shakſpere'ſcher Schöpfungen nicht in Einklang zu bringen iſt. Die harmoniſch-abgerundete Einheit, die uns in

anderen Dramen feſſelt und an ein aus des Dichters Ingenium herausgeborenes Erlebniß glauben läßt, iſt nirgends zu entdecken. Daß manche Kritiker, unter ihnen ſelbſt der geiſtreiche Coleridge, nicht wiſſen, was ſie daraus machen ſollen, iſt nicht zu verwundern. Selbſt die Herausgeber der Folio, die doch gewiß jede Schöpfung ihres Freundes mit den günſtigſten Augen betrachtet haben, ſcheinen in einem ähnlichen Falle geweſen zu ſein. Ob das Stück für eine Tragödie, für eine Hiſtorie oder für eine Comödie zu halten ſei, ſcheint ihnen zweifelhaft geweſen zu ſein. So iſt es wenigſtens am leichteſten zu erklären, warum ſie ihm gerade die Stelle angewieſen haben, die es in der Folio einnimmt. Im dritten Theile, der den Tragödien beſtimmt iſt, ſteht es zwar an der Spitze, unmittelbar vor Coriolan. Aber die in den Hiſtorien mit Heinrich VIII. abgeſchloſſene Paginirung beginnt erſt wieder bei dieſem Römerdrama, wogegen „The Tragedy of Troilus and Cressida“ — mit Ausnahme von zwei Seiten, die mit 79 u. 80 außer allem Zuſammenhange bezeichnet ſind — gar keine Paginirung hat. Man hat wohl geglaubt, das Stück ſei früher von den Herausgebern vergeſſen oder von den Eigenthümern zurückgehalten und daher erſt nachträglich aufgenommen worden. Beides wird jetzt für weniger wahrſcheinlich gehalten. Auch der Neigung, an eine Umarbeitung zu glauben, oder an der vollſtändigen Originalität des Stückes zu zweifeln, hat wenigſtens Steevens wegen dieſer Umſtände nachgeben wollen. Indeſſen iſt dieſe Vermuthung ebenfalls für beſeitigt anzuſehen.

Einige der bisher beſprochenen Zweifel und Fragen können allerdings durch eine ſehr berechtigte Vermuthung Hertzberg's gehoben werden. Er meint nämlich den unbefriedigenden Abſchluß damit zu erklären, daß der Dichter wahrſcheinlich eine Fortſetzung beabſichtigt und ſogar verſprochen habe, dann aber von dieſem Vorſatze freiwillig abgegangen oder an deſſen

Ausführung behindert worden ſei. Die Worte des Pandarus in dem leider überaus ſchmutzigen Epiloge, wonach er in zwei Monaten hier ſein Teſtament machen wolle, laſſen ſich allerdings nicht anders erklären. Der Fall, daß Shakſpere in einem Epiloge etwas mehr verſpricht, als er nachher gehalten hat, iſt uns ſchon, wenn auch nicht in ſo unzweifelhafter Weiſe, am Schluſſe des II. Theiles von Heinrich IV. vorgekommen, wo es nach dem Epiloge ſcheint, als ſei im nächſten Stücke von dem „feiſten Ritter" mehr zu erwarten, als thatſächlich gegeben iſt. Alſo ohne der Frage weiter nachzugehen, ob und wie Shakſpere an der Fortſetzung dieſes wunderlichen Stückes verhindert worden ſei, läßt ſich daſſelbe unter dem Lichte eines Fragmentes nicht erſchöpfend genug beurtheilen. Indeſſen auch unter dieſer Vorausſetzung bleiben immer noch viele Bedenken übrig.

Trotz des Titels könnten wir aus dem Prologe beinahe die Vermuthung entnehmen, daß die Geſchichte des trojaniſchen Krieges der Hauptgegenſtand des Drama's ſein ſolle. Denn nur von ihm iſt darin die Rede, kein Wort von der Liebesgeſchichte des Troilus und der Creſſida. Nun iſt aber die Sage von dem trojaniſchen Kriege bei Allen, und wenn ſie auch nicht den Homer ſelbſt geleſen haben, ſo ſehr mit antikpoetiſchen Anſchauungen verwebt, daß es kaum Einen wird geben können, dem die Behandlung der ſagenhaften Geſtalten griechiſcher und trojaniſcher Helden in einer völlig heterogenen Gewandung nicht anſtößig wäre. Hector und ſeine trojaniſchen Landsleute ſprechen, gleich Agamemnon und den übrigen griechiſchen Helden, überall in dem Tone von Rittern und Paladinen aus mittelalterlich-romantiſchen Gedichten. Nicht blos aus dieſem formellen Grunde, ſondern in noch höherem Grade durch ihre Handlungsweiſe und Geſinnung erſcheinen ſie faſt in einem ſcurrilen und lächerlichen Lichte. Am ſchlimmſten kommen dabei die Griechen weg, während die Trojaner ſicht-

lich begünstigt sind. Die Letzteren erscheinen wenigstens in so fern noch mehr im Rechte ihres ritterlichen Beharrens auf ihrer Sache, als sie die Angegriffenen sind. Auf der Seite der Griechen liegt dagegen nicht blos der Schein einer hochmüthigen Vergewaltigung, sondern auch der Vorwurf, einen blutigen Krieg um eine unwürdige Sache begonnen zu haben. Schon der Prolog betont es ausdrücklich, daß neunundsechzig Könige voller Stolz den Hafen von Athen verlassen haben, und vor Troja lagern, weil Menelaus seiner königlichen Gemahlin beraubt worden, und diese in den Armen des leichtsinnigen Paris ruhe. Abgesehen von den bitteren und hämischen Glossen des Thersites über die Lächerlichkeit eines Ehemannes, dem seine Gattin auf solche Weise untreu geworden, gehen selbst ritterliche Helden mit Aeußerungen über diesen Gegenstand nicht schonend um. Was überdieß vom dünkelhaften Stolze des Achilles, sowie von den plumpen Prahlereien des Ajax und endlich von der Ohnmacht Agamemnon's, gegenüber der willkürlichen Haltung der einzelnen griechischen Helden, in der Epitome schon erwähnt worden, trägt überall dazu bei, den zum Gegenstande dienenden Gestalten und Handlungen den poetischen Nimbus abzustreifen, unter welchem wir gewohnt sind, sie zu betrachten.

Durch diese Umstände ist die Kritik schon seit längerer Zeit veranlaßt worden, unter dem ganzen Gedichte eine ironisch satyrische Absicht zu vermuthen. Aug. Wilh. v. Schlegel*) meint zwar, die Ironie sei nicht gegen die Ilias, sondern die Ritterromane über den trojanischen Krieg gerichtet. Nach der Meinung von Dr. Ulrici soll aber die griechische Heldensage selbst der Gegenstand der Ironie sein. „Ich glaube nämlich" -- so sagt er**) — „daß Shakspere hier auf den

*) Vorlesungen über dramatische Literatur und Kunst. Heidelberg 1817. III. 178.

**) Shakspere's dramatische Kunst. III. Auflage. II. p. 360.

tiefen durchgreifenden Gegenſatz der Geiſtes- und Lebensbildung des hochgeprieſenen griechiſchen Alterthums, gegenüber dem neuen Lebensprincipe chriſtlicher Aera, hinweiſen und die Schäden und Mängel des Griechenthums, beſonders von der ſittlichen Seite, gegenüber der mehr und mehr um ſich greifenden Verehrung deſſelben aufdecken wollte." Die Meinung iſt von dieſem Standpunkte aus conſequent und geiſtreich durchgeführt. Später (p. 367) wird die Vermuthung aufgeſtellt, Shakſpere könne zugleich die Abſicht einer Polemik gegen Ben Jonſon damit verbunden haben, da dieſer die dramatiſche Poeſie auf antike Principien zurückzuführen geſtrebt habe, und dieſer Tendenz nicht beſſer entgegenzutreten geweſen ſei, als indem dargethan wurde, wie Geiſt und Character, Sitten und Lebensformen des Alterthums weſentlich verſchieden ſeien von dem Sinne und der Anſchauungsweiſe der neueren Zeit. Beide Aufſtellungen ſetzen eine Bekanntſchaft Shakſpere's mit dem Geiſte und Sinne der alten claſſiſchen Poeſie voraus, die mindeſtens eines beſtimmteren Nachweiſes bedürfen würde. Wäre aber dieſer in unzweifelhafter Weiſe gegeben, ſo würde gerade der Vorwurf, den Schlegel von Shakſpere ausdrücklich abzuwenden ſucht, daß er nämlich nicht die Ilias vor Augen gehabt habe, ſei es auch wider den Willen des Kritikers, betont. Allerdings ſcheint Dr. Ulrici's Meinung, ſoweit ich ſie richtig verſtehe, nicht ſowohl dahin zu gehen, daß Shakſpere die homeriſche Poeſie ſelbſt durch eine Parodie oder Traveſtie habe perſifliren wollen, ſondern er glaubt vielmehr, wie es ſcheint, daß die Satyre des Dichters gegen das ſittlich verderbliche Mißverſtändniß des Alterthums, wie es ſich in Shakſpere's Zeit kund gebe, gerichtet geweſen ſei. Indeſſen bleibt es dennoch, auch unter dieſer Modification, ſchwierig, ſeinen Standpunkt unbedingt zu theilen. Denn wollte man auch über das an ſich ſelbſt Unglaubliche hinwegſehen und annehmen, Shakſpere

habe sich bei der innigen Bekanntschaft mit der homerischen Poesie dazu hergeben können, sie in dieser Weise zu parodiren oder zu travestiren, so würde es immer noch unbegreiflich scheinen, wie der feinfühlende Dichter das Mißverständniß derselben durch die Darstellung dieser poetischen Gestalten in einer anderen, scurril mißverständlichen Gewandung heilen zu können, geglaubt habe. Jedenfalls würde er dadurch den Fehler begehen, zu viel beweisen zu wollen, und die Kraft seines Beweises abschwächen. Um aus diesen Zweifeln herauszukommen, scheint es mir am geeignetesten, überhaupt erst zu ermitteln, was Shakspere zum stofflichen Anhalt für diese Dichtung habe dienen können.

Man hat schon seit langer Zeit als die wesentlichste Quelle Shakspere's für dieses Stück das bekannte, in fünf Büchern abgefaßte Gedicht Chaucer's „Troilus und Cressida" angesehen. Seine Bekanntschaft mit dieser ausgezeichneten Dichtung aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist, wie ich schon im ersten Bande meiner Shakspere-Studien bemerkt habe, unzweifelhaft, da sein Gedicht „The Rape of Lucrece", ebenfalls in der siebenzeiligen Strophe abgefaßt, aller Wahrscheinlichkeit nach unter dem Einflusse desselben entstanden ist. Allein dieser Nachweis ist nicht genügend: denn wiewohl die Liebesgeschichte von Troilus und Cressida in dem Gedichte ausführlich behandelt ist, enthält es doch von den Begebenheiten des trojanischen Krieges, welche in Shakspere's Drama eine bedeutende Rolle spielen, fast nichts oder nur sehr wenig. Der gelehrte Eschenburg weist daher schon in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung auf das Buch von Dares Phrygius zurück. Auch Aug. Wilhem v. Schlegel nennt diese Quelle der romantischen Behandlung der Sage vom trojanischen Kriege. Seit dieser Zeit sind meiner Unkunde in dieser Provinz der mittelalterlichen Literatur mehrere Aufsätze zu Hülfe gekommen, von denen mir drei zur Hand sind.

In dem erſten derſelben*) berichtet Karl Eitner über die literaturgeſchichtliche Entwickelung der Troilusfabel nach einem Berichte von L. Moland und G. d'Hericault, der unter dem Titel „Nouvelles Françaises avec une introduction et des notes“ im J. 1858 zu Paris herausgekommen iſt. Zwei andere ſind von Dr. Hertzberg. Der eine dient in dem 1871 herausgekommenen 11. Bande der Ueberſetzung Shakſpere'ſcher Dramen zur Einleitung dieſes Stückes. Ein anderer findet ſich im ſechſten Jahrgange des Shakſpere-Jahrbuches und iſt durch den, mit erſchöpfender Gelehrſamkeit, gegebenen Nachweis über die allmälige Entwickelung der Sage vom trojaniſchen Kriege, nach dem Geſchmacke und den Anſchauungen des romantiſchen Mittelalters, vollſtändig dazu geeignet, uns über den Standpunkt, welchen Shakſpere bei ſeiner Schöpfung eingenommen hat, aufzuklären. Bei Allem, was ich zu dieſem Zwecke werde zu ſagen haben, kann ich mich daher nur auf dieſe Arbeiten ſtützen. Wir lernen dadurch in erſter Reihe zwei Namen kennen, von denen vorzugsweiſe die Berichte über den trojaniſchen Krieg, welche ſich durch das ganze Mittelalter hindurch über Italien, Deutſchland, England und Frankreich verbreitet haben, ausgegangen ſind. Beider Urſprung iſt verfälſcht, um glauben zu machen, daß dieſe Bücher ſchon Homer zur Quelle gedient haben. Unter dem Namen Dictys Cretensis erſchien ſchon unter Kaiſer Nero ein Buch in griechiſcher und dann, unter Conſtantin dem Großen als Ueberſetzung, in lateiniſcher Sprache mit dem Vorgeben, daß es irgendwo entdeckt worden und das Original eines Augenzeugen des trojaniſchen Krieges im griechiſchen Lager ſei. Das unter dem Namen des ſchon oben genannten Dares Phrygius etwas ſpäter erſchienene Fabelbuch machte auf gleiche Originalität eines, in den Mauern von Troja, während des Krieges lebenden Zeit-

*) Abgedruckt Shakſpere-Jahrbuch III. p. 252.

genoſſen Anſpruch, war aber eben ſo, wie jenes, eine Myſtification. Aus beiden und beſonders aus dem letzteren ſchöpften alle ſpäteren Bearbeiter der, nunmehr der homeriſchen Tradition faſt ganz entfremdeten, Geſchichte des trojaniſchen Krieges. Nach dem Vorgange jener älteſten Quellen wurde es namentlich mehr und mehr zur Gewohnheit, die Trojaner unter einem günſtigeren Lichte zu betrachten. Wahrſcheinlich hatte darauf am meiſten Einfluß der Umſtand, daß eine Menge abendländiſcher Staaten und Städte, in mythiſcher Weiſe, ihren Urſprung oder ihre Gründung von trojaniſchen Helden ableiteten, ſowie denn die urſprünglich aus Alba ſtammende Familie der Julier Aeneas für den Erzvater ihres Hauſes hielt. In England fabelte man noch zu Shakſpere's Zeiten davon, daß London von einem Sohne des Priamus, Namens Brutus, als Troynovant gegründet ſei, und in dem untergeordneten Padua hat man mir noch vor etwa dreißig Jahren in einer engen Gaſſe ein Grabmal gezeigt, das, wiewohl es höchſtens aus dem 14. Jahrhundert ſtammt, nach der Meinung des Volkes, die Gebeine Antenor's, als des Gründers der Stadt, bedecken ſoll. Für uns iſt von beſonderem Belang das Buch „Histoire de la guerre de Troye", das um 1160 von dem Normannen Benoit de St. More, dem Hoftrouvère König Heinrich's II. von England, geſchrieben wurde.*) Denn es enthält, nach Dr. Hertzberg's Angabe, ſchon ziemlich vollſtändig die Liebesgeſchichte von Troilus und Creſſida, wie ſie von Shakſpere behandelt worden iſt, nur daß die Geliebte noch Briſeida heißt. Deshalb diente es auch Chaucer

*) cf. Shakſpere-Jahrbuch VI. Dr. Hertzberg, Die Quellen der Troilusſage, p. 181 ff. Ein Abdruck erſchien in den Memoires de la Société des antiquaires de Normandie unter dem Titel „Benoit de St. More et le Roman de Troie ou les metamorphoses d'Homère et de l'épopée greco-latine au moyen-age par A. Joly, professeur à la faculté des lettres à Paris. 1870.

theilweiſe zur Quelle. Doch liegen zwiſchen dieſem und Benoit noch zwei andere Bearbeitungen, die für uns von Wichtigkeit ſind. Zuerſt iſt die Historia Trojana von Guido von Colonna aus dem J. 1280 zu nennen. Für den mittelbaren Einfluß, den ſie auf Shakſpere ausüben konnte, iſt ſie deshalb von beſonderem Belang, weil ſie kurz nach Chaucer von deſſen Bewunderer und Nachahmer, Lydgate, einem Mönch aus Bury und ſeiner Zeit beliebten Volksdichter, mit einigen Abweichungen ins Engliſche überſetzt wurde.*) Ferner erſchien kaum 100 Jahre nach Guido von Colonna ein Gedicht in neun Theilen**) unter dem Titel „Filostrato“ von Giovanni Boccaccio. Dieſer Titel ſoll nach dem, in dem gekünſtelten Style damaliger Zeit abgefaßten, Proemio des Verfaſſers einen Mann bedeuten, der von der Liebe niedergeſchlagen worden. Denn dafür hält er ſich, nachdem ſeine Geliebte Neapel verlaſſen und ſich dadurch ſeiner Gegenwart entzogen hatte. Daher iſt auch dieſes Gedicht, um ihm als Troſt in der Trennung zu dienen, abgefaßt und ſeiner Flamme (Fiammetta) gewidmet. Da bekanntermaaßen Boccaccio der Erſte war, der in Florenz für die Errichtung eines Lehrſtuhles für die griechiſche Sprache ſorgte, möchte man ſich faſt über dieſe incorrecte Wortbildung nicht allein, ſondern auch darüber wun-

*) Gedruckt unter dem Titel „Troybook otherwise called the Sege of Troye“ 1513 und 1555.

**) Karl Eitner und ſeinen Gewährsmännern L. Moland und G. d'Hericault, ſowie auch Dr. Hertzberg, muß eine andere Ausgabe des Gedichtes, als mir, vorgelegen haben, da ſie von zehn Büchern ſprechen, auch die Citate von Hertzberg nach Büchern und Stanzen zu der mir zu Gebote ſtehenden Ausgabe („Opere volgari di Giov. Boccaccio, Firenze per Ig. Moutier. 1831. 8. Vol. X) nicht paſſen. In meinem Buche kann man im Grunde der Geſchichte des Filostrato nur acht Geſänge oder Theile, die in der Anzahl der Stanzen zwiſchen 33 und 167 variiren, zuſprechen, während der neunte Theil, in nur acht Stanzen, den ſogenannten Envoy, die Schlußwidmung des Gedichtes enthält.

dern, daß er bei einer Episode aus der Geschichte des trojanischen Krieges nicht an Homer, sondern nur an Guido von Colonna oder andere Quellen desselben gedacht hat. Wir begegnen bei ihm zwei neuen Erscheinungen. Zuerst verwandelt er den Namen Briseida in Griseida. Vielleicht verband er auch damit eine besondere Bedeutung, indem er meinte, sie als die Goldige zu bezeichnen, wo dann freilich die Schreibart Chriseida richtiger gewesen wäre. Ferner gab er dem Troilus einen Freund und Vermittler unter dem Namen Pandaro, worin nach Hertzberg ebenfalls der Sinn verborgen liegen soll, daß der berathende und vermittelnde Freund der Geber von Allem gewesen sei.

Dieses feine, und seiner Zeit überaus beliebte Gedicht Boccaccio's war unzweifelhaft die Hauptquelle Chaucer's. Nachdem er (B. I. St. 21) wegen der Zerstörung Troja's auf Homer, Dares und Dictys verwiesen hatte, nennt er zwar (B. I. St. 57) seinen Gewährsmann Lolius. Aber wiewohl Dryden in der Vorrede zu seiner Umarbeitung des Shakspere'schen Stückes ins Blaue hinein behauptet, die Geschichte von Troilus und Cressida sei zuerst von einem Lombarden, Namens Lollius, lateinisch geschrieben und dann von Chaucer übersetzt worden, hat doch bisher noch kein competenter Gelehrter einen Schriftsteller dieses Namens, der Chaucer vorausgegangen wäre, entdecken können.*) Dagegen ist von mehreren Kennern Boccaccio's und Chaucer's, auf die sich auch Karl Eitner und Dr. Hertzberg in den gedachten Schriften berufen, die unbedingte Anlehnung des Letzteren an das Gedicht Filostrato nicht blos in Bezug auf den Inhalt, sondern auch oft in formeller Hinsicht genügend nachgewiesen, so daß

*) Der einzige Schriftsteller eines ähnlichen Namens ist in Wachler's Literaturgeschichte, Th. III, mit Alb. Lollio, als Verfasser eines Schäfergedichtes (p. 137), und als guter Redner (p. 144) bezeichnet, schrieb aber nach der Mitte des 16. Jahrhunderts um 1564.

ich darüber kaum noch ein Wort zu verlieren brauche. Ueberdieß geht aus mehreren anderen Beiſpielen (namentlich in den Canterbury Tales) Chaucer's genaue Bekanntſchaft mit Boccaccio's Schriften hervor. Ja er hatte ſogar*), wahrſcheinlich bei Gelegenheit einer Anweſenheit in Mailand, die perſönliche Bekanntſchaft mit Boccaccio ſowohl als Petrarca gemacht. Abgeſehen von mehreren Abweichungen Chaucer's von ſeiner unzweifelhaften Quelle, iſt es für unſeren Zweck von beſonderem Belange, daß er den Freund des Troilus, Pandaro, der nach Boccaccio mit dieſem von ziemlich gleichem Alter gedacht werden muß, in einen bejahrten Onkel und Vormund der Creſſeide verwandelt und ihm die kupplerische Vermittelung zuſchiebt, wodurch deſſen Name ſchon lange vor Shakſpere ſprüchwörtlich geworden war.

Um zum Abſchluſſe des Kreiſes der romantiſchen Behandlungen dieſer Tage zu gelangen, iſt endlich noch der Schrift von Raoul le Fèvre zu gedenken, die, in drei Bücher eingetheilt, unter dem Titel „Recueil des histoires de Troyes" 1463 oder 1464 erſchien. Wiewohl dieſes Buch von drei verſchiedenen trojaniſchen Kriegen handelt, ſoll es doch, nach Dr. Hertzberg's Nachweiſen, in den uns hier angehenden Begebenheiten genau auf Guido von Colonna fußen. Da es von Caxton überſetzt und zuerſt 1471, dann 1503 gedruckt worden war, konnte es leicht Shakſpere zugänglich ſein. In der That können wir auch an der Bekanntſchaft Shakſpere's mit demſelben, nach den von Dr. Hertzberg gegebenen Daten, nicht im Mindeſten zweifeln. Möglicherweiſe bediente er ſich ſogar dieſes Buches mehr, als des Gedichtes von Lydgate. Auch Delius**) legt Zeugniß für Shakſpere's Anlehnung an

*) conf. Shakſpere-Studien (Altengland und Will. Shakſpere). Bd. I. p. 133.

**) Shakſpere's Werke, dritte revidirte Ausgabe. Elberfeld 1872. II. Bd. Einleitung zu Troilus und Creſſida.

daſſelbe ab, indem er mehrere Proben von ſolchen Stellen giebt, aus welchen die Benutzung derſelben durch den Dichter von Troilus und Creſſida unleugbar hervorgeht.

Hiernach können indeſſen immer noch einige Fragen, namentlich in Bezug auf die ausgeführte Zeichnung des Therſites, der in dieſen romantiſchen Büchern wenig oder gar nicht vorkommen ſoll, ſowie ferner hinſichtlich der Characterbilder des Ajax und des Ulyſſes, übrig bleiben. Begnügt man ſich nicht mit der Vermuthung, daß Manches der Art aus früheren Dramen, deren mehr als eins vor Shakſpere's Schöpfung erſchienen waren, entlehnt ſei, ſo wird man immer wieder auf die Benutzung der Ilias des Homer zurückkommen können. Eine derartige Vermuthung verliert ſchon dadurch viel an ihrer Wahrſcheinlichkeit, daß von der erſten Ueberſetzung der Ilias ins Engliſche durch G. Chapman bis 1599 nicht mehr als 12 Geſänge (wenn ich nicht irre, nicht einmal in der dem Original entſprechenden Folge) erſchienen waren. Erſt im J. 1610 (nach A. 1616) wurden alle 24 Geſänge beendigt. Dagegen iſt, nach Dr. Hertzberg, aus überzeugenden Gründen überhaupt zu bezweifeln, daß Shakſpere Homer's Iliade bekannt geweſen ſei. Am überzeugendeſten iſt gerade die Characteriſtik des Therſites, die doch vorzugsweiſe der Meinung für Shakſpere's Bekanntſchaft mit Homer zum Anhalte dient. Denn gerade in dieſer fehlt ein weſentlicher Zug, der in der Ilias beſonders bezeichnend für dieſe Perſönlichkeit iſt und von Shakſpere, wenn er ihn gekannt hätte, nicht unbenutzt geblieben ſein würde. Jeder Einwand wird endlich durch zwei wichtige Momente beſeitigt. Zuerſt konnte Shakſpere über Manches, was ihm aus Chaucer, Lydgate und Caxton oder aus älteren Stücken nicht bekannt geworden war, aus dem ſogenannten Pindarus Thebanus, einem Leſebuche, das damals in allen Schulen verbreitet geweſen ſein ſoll, gelernt haben. Ferner entſprechen die von der roman-

tiſchen Tradition mehr oder minder abweichenden Einzelheiten mehreren Stellen in Ovid's Epist. ex Ponto und Metamorphoſen (XIII.) und daß Shakſpere mit dieſem lateiniſchen Dichter bekannt, ja vielleicht ſogar vertraut war, geht aus vielen ſeiner Schöpfungen hervor und iſt bis jetzt kaum in Abrede zu ſtellen geweſen.

So gelangen wir denn alſo zu dem Reſultate, daß Shakſpere unmöglich an einen ſatyriſchen Ausfall gegen die Poeſie des griechiſchen Alterthumes oder an eine Parodirung der Homeriſchen Darſtellung gedacht haben könne, eine Meinung, welche ſchon Goethe in einem Aufſatze „Ueber die Parodie bei den Alten" beiläufig ausgeſprochen hat.*) Vielleicht gewinnen wir aber durch meinen Bericht fremder Forſchungen und Behauptungen noch ein zweites Reſultat von faſt gleichem Werthe, wenngleich die Sicherheit, Shakſpere gegen den Vorwurf der frivolen Verunglimpfung eines der größten Dichtergeiſter ſchützen zu können, kaum mit einem anderen Gewinne gleich geſchätzt werden möchte.

Iſt der von mir wiederholt betonte Standpunkt, nach welchem ich die innige Verbindung von Shakſpere's poetiſcher Begabung und Thätigkeit mit ſeiner Zeit und der vor ihm liegenden Vergangenheit als einen der weſentlichſten Momente anſehe, um ſich mit ſeinen Schöpfungen zu verſtändigen, berechtigt, ſo iſt dieſes Stück, abgeſehen von ſeinem Werthe für die Bühne, eine der wichtigſten Erſcheinungen für dieſen Standpunkt. Ich habe in der Einleitung zu dieſem Bande mit Vorbedacht von dem überwiegenden Einfluſſe geſprochen, welchen die von Italien ausgehende Geſchmacks- und Kunſtrichtung der Renaiſſance, im Beginn der glänzendſten Literaturperiode Englands, auf alle Schriftſteller ausübte. Wie ſehr auch Shakſpere unter dieſem Einfluſſe

*) Goethe's Werke. Stuttg. u. Tübingen. 1833. 8. Bd. 46. p. 9.

ſtand, wird kaum des Beweiſes bedürfen. Eher könnte es einer Frage unterliegen, ob es ihm ohne alle Ausnahme gelungen ſei, die Richtung und das Bedürfniß der Renaiſſance mit der Romantik überall auf vollſtändig befriedigende Weiſe zu verſöhnen. Vielleicht liegt gerade hier ein Beiſpiel vor, wo ihm dieſe, an ſich ſelbſt ſchwierige, Aufgabe nicht vollſtändig geglückt iſt, und vielleicht iſt eben in dieſem Mißlingen eine Erklärung für den widerſprechenden, ja ſogar Manchem widerſtrebenden Eindruck dieſer ſeltſamen Schöpfung zu finden. Gewiß wenigſtens giebt es kaum ein anderes Stück Shakſpere's, in welchem die Forderungen der wiedererwachten Verehrung für das claſſiſche Alterthum, nach den Begriffen der Renaiſſance, der romantiſchen Anſchauungsweiſe ſchroffer gegenüber ſtehen. Nur wird man daraus nicht ein allzuhartes, noch weniger ein verdammendes Urtheil gegen Shakſpere ableiten dürfen, ſo bald man ſich erinnert, wie im Gebiete der Kunſt und Poeſie ſelbſt große Genien auf dieſem Felde Schöpfungen hervorgebracht haben, die, wenn ſie auch das Auge blenden, dennoch nur mit einigem Vorbehalte als vollendete Meiſterwerke angeſehen werden können. Es würde mich von meinem Ziele ablenken und zu viel Raum erfordern, wenn ich von den mannichfaltigen Schöpfungen aus der Renaiſſanceperiode Beiſpiele zum Beleg für dieſe Behauptung anführen wollte. Nur an Einiges will ich erinnern: wie häufig geſchieht es nicht, daß Bildhauer-, Bau- und Malerwerke, an denen bald in Stoffen, bald in Formen die Abſicht der Rückkehr zu claſſiſchen Muſtern bemerkbar iſt, ſei es durch die vorherrſchende Neigung oder unbewußte Gewohnheit des Autors, das Ziel einer befriedigenden Nachbildung des Alterthümlich-claſſiſchen verfehlen und eher zu einer Parodie oder Traveſtie deſſelben werden! Nicht blos, daß Uebertreibungen, wodurch beſonders ſculptoriſche Verzierungen der ſogenannten Cinquecentiſten ſich mehr dem Geſchmacke der ſpäteren Kaiſerzeit als

claſſiſchen Muſtern nähern, nicht ſelten vorkommen. Auch in manchen, ſelbſt ausgezeichneten Malerwerken drängt ſich zuweilen das Scurrile und ſelbſt das ſinnlich Anſtößige in Scenen aus dem claſſiſchen Alterthume mehr vor, als es im Stoffe der originalen Dichtung auffällt. Die Unbefangenheit, mit welcher die Alten in ungetrübter Natürlichkeit manche ſinnliche Verwickelung oder Erſcheinung, die unſerem Gefühle für Anſtand und Sittlichkeit verletzend iſt, ohne Anſtoß betrachten und daher nur von der poetiſchen Seite darſtellen konnten, iſt eben mit den Begriffen und Anſchauungen der neueren Zeit nicht mehr vereinbar. So geſchieht es denn auch, daß viele der antiken Sagen, die von der Romantik des Mittelalters aufgenommen worden, eine Färbung gewinnen, unter welcher jene beiden Seiten des Scurrilen und des ſinnlich Anſtößigen weit mehr zu Tage treten, als in dem Originale. Um wie viel mehr muß das der Fall ſein, wenn ſolche Sagen, wie es hier geſchehen iſt, in der belebendeſten Form der Poeſie vergegenwärtigt werden. Vielleicht werden die Einen hieraus Veranlaſſung nehmen, Shakſpere aus der Wahl dieſes Stoffes und der Bearbeitung deſſelben in der gegebenen Weiſe den Vorwurf eines groben Fehlgriffes zu machen, wogegen ich glauben möchte, daß in den Umſtänden der Zeit und der perſönlichen Stimmung des Dichters viele Gründe nicht blos zu ſeiner Entſchuldigung, ſondern auch zu ſeiner Rechtfertigung zu finden ſind.

Um zu dieſem Ziele zu gelangen, muß wohl der Verſuch erlaubt ſcheinen, ſich darüber eine Vorſtellung zu bilden, wie Shakſpere möglicher Weiſe zu dieſer wunderlichen Schöpfung habe gelangen können. Das wird vor allem Anderen nicht ein Gegenſtand des Zweifels ſein, daß ihn wenigſtens die Liebesgeſchichte von Troilus und Creſſida vor dem erſten Erſcheinen dieſes Stückes Jahre lang beſchäftigt hat. Iſt das, was ich von dem Einfluſſe des Gedichtes von Chaucer, in Bezug auf

ſeine Lucretia bemerkt habe, gegründet, ſo können wir dabei auf die Periode vor 1594 zurückgehen. Die wiederholten Erwähnungen dieſer Liebesgeſchichte in mehreren Stücken können allerdings zum großen Theile für ſpäter gehalten werden.*) Ueber ſeine Bekanntſchaft mit der Trojaſage von früher Jugend an braucht kaum noch geſprochen zu werden. Nur beklage ich es lebhaft, die Einſicht in die beiden oben genannten Bücher, das Gedicht von Lydgate und die Proſaerzählung von Caxton, entbehren zu müſſen. Denn es würde nicht unintereſſant ſein, zu beobachten, ob vielleicht bei den, begreiflicher Weiſe häufig vorkommenden, Anſpielungen auf Troja Spuren zu entdecken ſind von ſeiner Vertiefung in die durchaus romantiſche Anſchauung der Sage, von welcher dieſe Schriften getragen und beherrſcht werden, wiewohl es unter den gegebenen Umſtänden überhaupt nicht denkbar iſt, daß er von vornherein einen anderen Standpunkt habe einnehmen können.

Weniger leicht iſt die Frage zu entſcheiden, ob Shakſpere die Troilusſage nur aus Chaucer, Lydgate und Caxton kennen gelernt oder auch Boccaccio's Filoſtrato gekannt habe. Möglicher Weiſe wird Mancher dieſe Frage, da ſie ſelbſtverſtändlich verneint werden müſſe, für müßig halten. Nach den Nachweiſen von Kennern über die, wenn auch nicht ausnahmsloſe Treue, mit der Chaucer Boccaccio gefolgt iſt, wird man den Rückblick auf dieſen kaum für nöthig halten. Gewiß ſcheint das engliſche Gedicht mehr zur Anregung einer dramatiſchen Reproduction des Stoffes geeignet als das italieniſche. Es iſt überhaupt intereſſant, zu beobachten, wie jeder der beiden ausgezeichneten Dichter der von ſeinem natio-

*) Troilus et Cressida: Twelfth night III. 1. — Troilus: Much ado. V. 2. Merch. of Ven. V. 1. As you like it IV. 1. Taming of the Shrew IV. 1.

nalen Standpunkte bedingten Inſpiration gefolgt iſt. Hiermit ſteht aber auch im Zuſammenhange, daß bei Chaucer die Reflexion mehr vorzuherrſchen ſcheint als bei Boccaccio. Und hier kommen wir eben auf einen Punkt, auf welchem ich — vielleicht mit Unrecht — verführt werde, an eine Bekanntſchaft Shakſpere's mit dieſem zu glauben. Den Einwurf, daß er nicht italieniſch habe leſen können, muß ich, wie ich ſchon an mehreren Stellen bemerkt habe, entſchieden abweiſen. Es iſt auffallend, zu bemerken, wie Boccaccio in dieſem Gedichte und in ſeinem wunderlichen Romane „Fiammetta“ einen ganz anderen Weg geht, als in den beſten ſeiner Novellen. Was er in dieſen an Gemüthszuſtänden von der größten Tiefe oft nur in prägnanter Kürze ausdrückt, oder durch den Verlauf der Begebenheit errathen läßt, ſpinnt er hier mit poetiſcher Hingebung aus. Dabei dringen ſeine Blicke, bei der Anſchauung der verſchiedenen und mannichfaltigen Geſtaltungen der Gemüthsbewegung, bis in die innerſten Tiefen der Seele ein. Wenn es eine Täuſchung iſt, daß ich bei dieſen poetiſchen Anſchauungen an Aehnliches von Shakſpere erinnert werde, ſo kann mir jede Belehrung darüber nur willkommen ſein. Auch bin ich weit davon entfernt, wenn ich hier an ähnliche Ausmalungen von Gemüthszuſtänden und Leidenſchaft, wie in Romeo und Julia, in Othello oder anderen Stücken denken muß, eine unmittelbare Verwandtſchaft oder gar einen Anſtoß von der einen nach der anderen Seite zu vermuthen. Es iſt vielmehr das Zuſammenklingen ähnlicher Accorde in den Tönen der Seelenzuſtände und Bewegungen, was mich ergreift. Es iſt ferner die Betrachtung, wie, abgeſehen von nationalen und territorialen Verhältniſſen, ein gemeinſames Strecken, Ringen und Streben nach der Wiedereroberung des Reiches einer höheren und ſelbſtändigeren Poeſie, als die Wirren des Mittelalters geſtatteten, bemerkbar wird. So mag denn auch Shakſpere, indem er vielleicht mit den poe-

tiſchen Producten und Verſuchen italieniſcher Originaldichter aus der Zeit, wo die mittelalterliche Romantik in die Renaiſſance überging, genauer bekannt war, als man ihm in der Regel zutraut, auf der einen Seite befangen und auf der anderen Seite begeiſtert geweſen ſein; und Manchen ſeiner Schöpfungen kann das zur Erklärung dienen, wie ich ſchon im vorigen Bande leiſe angedeutet habe.

Die weſentliche Entſcheidung, ob er bei Troilus und Creſſida auch von Boccaccio's Filoſtrato beeinflußt worden ſein könne, liegt in der Beantwortung der Frage, ob und in wie weit er von Chaucer abgegangen und Boccaccio genauer gefolgt ſei. Man hat bemerken wollen, weder von Chaucer noch von Boccoccio ſei Creſſida, ihrer natürlichen Anlage nach, als gefallſüchtig, ränkevoll und wankelmüthig geſchildert worden. Gewiß ſind die faſt zu breit ausgeführten Betrachtungen, mit denen Creſſida in Chaucer's Gedichte den verführeriſchen Zureden Pandarus' widerſtrebt, dazu angethan, ſie nicht in dieſem vorwurfsvollen Lichte zu ſehen. Auch bei Boccaccio widerſtrebt ſie den Inſinuationen Pandarus', der weit entfernt iſt von dem in Chaucer geſchilderten Kuppler und von Shakſpere's Charactergemälde. Es iſt ſogar noch ein Moment hinzugefügt, der bei Chaucer und Shakſpere fehlt. Sie iſt Wittwe und gedenkt ihres verſtorbenen Gatten, als ſolle ſie durch das Andenken an denſelben von einem Fehltritte abgehalten werden. Aber ihre Betrachtungen, von denen beſonders die in Theil II. 69—78 enthaltenen wichtig ſind, laufen nach zwei Richtungen aus, die weder auf ihre Tugend noch auf ihr Herz ein günſtiges Licht werfen. Ihre erſten Gedanken drehen ſich um die Frage, warum ſie nicht ihre Jugend genießen und dadurch ſich vor den Vorwürfen des Alters über die verlorene Zeit ſchützen ſolle; nur müſſe es heimlich geſchehen, damit ihr Ruf nicht leide, und dieſer Gedanke geht durch alles Folgende durch; dabei ſpricht ſie

davon, daß das Geheimniß den Reiz der Liebesfreuden erhöhe. Allerdings kehrt ſie (Strophe 77 und 78) zum Entſchluſſe zurück, ihre Tugend zu bewahren, doch ſpielt auch hier die Abneigung, ſie preiszugeben, eine geringere Rolle als die Furcht vor dem Verluſte ihres Rufes. Auch nimmt ſie bald darauf aus Pandaros' Händen den Brief von Troilus an, und ſie antwortet darauf, (Th. II. Str. 121—127) zwar abweiſend, aber in der Abweiſung doch nicht alle Hoffnung abſchneidend. Kurz, ich habe mich nicht enthalten können, in Boccaccio's Schilderung weit mehr Spuren von Coquetterie zu finden, als in der Chaucer's, wenn gleich dieſer Verdacht nur leiſe und auf die feinſte Weiſe angedeutet werden durfte, weil Boccaccio's Gedicht ſeiner Geliebten geweiht war. Nur legt man bei der Vermuthung des Gegentheiles zu viel Gewicht auf dieſen Umſtand. Denn daß Boccaccio ſeine Flamme mit Griſeida nicht auf eine Linie ſtellen konnte, noch wollte, liegt ſchon darin, daß er den Treubruch dieſer zu verſchweigen nicht geneigt, noch im Stande war.

Shakſpere geht weit entſchiedener auf ſein Ziel los. Creſſida liebt Troilus, noch ehe ihr Pandarus von der Liebe dieſes geſprochen hatte. Doch ſchlau und ſinnreich genug weiß ſie ſich das Bekenntniß vom kuppleriſchen Onkel erſt abdrücken zu laſſen, als wolle ſie dadurch einen Theil der Schuld auf ihn wälzen. Sie iſt alſo von Haus aus die ſinnliche Coquette, als welche ſie in der letzten Scene mit Diomedes mit künſtleriſcher Conſequenz geſchildert iſt. Nun könnte man vielleicht darnach ſchließen wollen, daß ſich Shakſpere mehr an Boccaccio als an Chaucer angeſchloſſen habe. Das als poſitive Behauptung aufzuſtellen, würde ich für zu gewagt halten. Vielmehr glaube ich, beide Darſtellungsweiſen haben ſich in ſeiner Imagination ſo vermiſcht und verbunden, daß ihm die Quelle der einen und der anderen nicht mehr klar bewußt geweſen iſt. Denn daß auch hier, wie bei allen ſeinen Schöpfungen,

ihm eine Erscheinung zum Bedürfniß der dramatischen Vergegenwärtigung mindestens theilweise geworden, ist mir nicht zweifelhaft. Aber vielleicht bedurfte sie zu ihrer vollen Ausgeburt einer längeren Zeit und die dramatische Ausführung einer positiveren Veranlassung als in dem immerwährenden Verlangen der Bühne nach neuen Stücken zu liegen pflegte.

Die schon erwähnte Vorrede zu den ersten Exemplaren des Abdruckes 1609 enthält gegen das Ende folgenden Passus: „doch dankt dem Glück, das euch das Stück zugänglich gemacht hat, denn ich glaube, nach dem Willen der erhabenen Besitzer würdet ihr eher darum haben bitten müssen, als daß ihr gebeten worden wäret." Der Ausdruck, „nach dem Willen der erhabenen Besitzer" (grand possessors), kann unmöglich auf die Vorstände der Schauspieler des Königs, oder die Eigenthümer des Globus- und Blackfriarstheaters bezogen werden, wiewohl die meisten der Kritiker, mit Ausnahme von Charles Knight, ihm diese Auslegung gegeben haben. Im vorigen Abschnitte ist schon bemerkt worden, wie es bei dem dringenden Bedürfnisse der Theaterleitungen nach Novitäten nicht wahrscheinlich ist, daß ein ihnen zur Verfügung gestelltes Stück Jahre lang zurückgelegt und erst nach langer Frist zur Aufführung gebracht worden sei. Daß aber das gegenwärtige Drama seinem Style und seinen metrischen Eigenschaften nach mindestens vier bis fünf Jahre vor dem Termine geschrieben ist, wo es als ein bis dahin noch nicht öffentlich aufgeführtes Stück gedruckt wurde, unterliegt keinem Zweifel. Dadurch wird indessen die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß es vor einem kleineren Kreise angesehener Personen aufgeführt worden und diese, nachdem sie vielleicht die Abfassung desselben selbst veranlaßt hatten, im Besitze des Manuscriptes geblieben waren, nach welchem R. Bonian und H. Walley — wie immer ihnen die Erlangung desselben möglich geworden sein möge — das Stück drucken ließen. Auch das ist von einigem

Belange, daß nach Delius*) in einer Einzeichnung in die Buchhändler-Regiſter (28. Januar 1608/9) ausdrücklich die durch die Theater-Cenſur ertheilte Erlaubniß zur Aufführung des Stückes erwähnt wird. Sollte damit auch nicht bewieſen werden, daß dadurch dem möglichen Einſpruche der erhabenen Beſitzer — grand possessors — habe vorgebeugt werden wollen, ſo wird wenigſtens jeder Zweifel hinſichtlich der Identität desjenigen Stückes aufgehoben, das unterm 7. Februar 1602/3 von Mr. Roberts angekündigt und von den Schauſpielern des Lord Chamberlain aufgeführt worden.

So glaube ich denn auf dem natürlichſten Wege zur Uebereinſtimmung mit der Vermuthung zu gelangen, welche ſchon vor mehr als vierzig Jahren L. Tieck**) aufſtellte und der ſich auch Chls. Knight***) anſchließt. Wir brauchen nicht weiter zu fragen, wer der vornehme Herr und ob es der König ſelbſt geweſen, auf deſſen Veranlaſſung das Stück gedichtet und vor einem beſchränkteren Publikum aufgeführt worden ſei. Form und Inhalt verbieten ſchon anzunehmen, daß es von Haus aus für die Aufführung auf einem öffentlichen Theater beſtimmt war. Ich habe ſchon bei Gelegenheit von Love's labours lost dieſelbe Vermuthung aufgeſtellt und mich der Uebereinſtimmung manches Shakſpere-Kenners mit derſelben zu erfreuen gehabt. Beide Stücke kommen darin überein, daß ihnen eine ſatyriſche Abſicht zu Grunde liegt. Bei dem älteren Jugendwerke war ſie allerdings von weit größerer Milde, da ſie nur auf die unſchuldige Mode, ſich mit prunkender Gelehrſamkeit in affectirter Weiſe zu brüſten,

*) Shakſpere's Werke. Elberfeld 1872. II. Einleitung zu Troilus und Creſſida.

**) Shakſpere's dramatiſche Werke überſetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von Ludw. Tieck. 1832. VII. p. 373.

***) Charles Knight's pictorial ed. of the Wks. of Shakspere. Vol. II. p. 74.

gerichtet war. Hier brachte schon der Gegenstand der Satyre von selbst eine größere Schärfe mit sich und vielleicht wurde die Bitterkeit durch die momentane Stimmung des Dichters noch gesteigert. Denn aus Allem leuchtet die Intention des Dichters ein, nicht das griechische Alterthum wegen seiner Sinnlichkeit, sondern die Verirrung seiner Zeit in dieser Richtung unter dem Gewande einer alterthümlich griechischen Sage in ein satyrisches Licht zu stellen. Vieles, was in das Moderne, d. h. in denjenigen Ton hineinspielt, der zu Shakspere's Zeit verwerflicher Weise Mode war, würde ohne diese Voraussetzung kaum erklärlich sein. Mischte sich dieser Darstellungsweise auch eine Färbung bei, woraus auf die Persiflage der damals, theils nach der romantischen, theils nach der classisch-alterthümlichen Richtung hin, üblichen Mißverständnisse zu schließen ist, so kann diese Wirkung auch ohne bewußte Absicht des Dichters hervorgerufen worden sein. Jener Intention aber entsprechen unfehlbar zwei Personen in erster Reihe. Der verächtliche Kuppler Pandarus kann und soll gewiß nur eine Erscheinung sein, von der in den damaligen sittenlosen Zeiten manche lebende Beispiele zu finden waren. Thersites dagegen ist in seiner rohen Bosheit gewissermaaßen der Chorus, und repräsentirt die ungeschlachte Meinung der niedrigsten Volksklassen, die, trotz ihrer gemeinen Gesinnung, doch das Wahre vom Schein mit natürlichem Tacte zu unterscheiden wissen, und mit gewohnter Bosheit überall das Kind beim rechten Namen nennen.

Solche drastisch herbe Bilder neben den Erscheinungen hohler Ritterlichkeit und zweifelhafter Tugend, worin sich die Mehrheit der Griechen bläht, können von der allgemeinen Menge nicht gefaßt, geschweige denn verdaut werden. Für feinfühlend genug dürfen wir wohl Shakspere halten, um ihm zuzutrauen, er habe sich dessen bewußt sein müssen, daß diese Darstellungsweise auf die allgemeine Menge entweder nur

abſtoßend oder verwirrend und verführeriſch wirken könne. Wie dürften wir nur vermuthen, der Epilog des Pandarus, der alles Andere, was er geſchrieben, an Obſcönität übertrifft, ſei für ein gemiſchtes Publikum beſtimmt. Allerdings macht er auch dem beſchränkten Kreiſe aus einer höheren Sphäre kein großes Compliment damit, indem er ihm zumuthet, an dieſem Drama ohne ethiſchen Gehalt, und beſonders an den groben Zoten des Epilogs, Geſchmack zu finden. Doch mochte er wohl wiſſen, was er ihnen bieten konnte, um ſo mehr, da er darüber ſchwerlich im Dunkeln war, daß gerade die Ueberbildung eine ſtarke Doſis von Satyre verträgt, weil ſie ſich mit der Verblendung hilft, nur eine Uebertreibung zu ſehen, zu der ſich ihre eigene Verirrung doch nicht verſteige.

So können alſo möglicherweiſe viele Vorwürfe wegfallen, die vollſtändig gerechtfertigt ſcheinen, wenn man annimmt, Shakſpere habe in dieſem Stücke auch die billigſten Rückſichten, die auf einer öffentlichen Bühne für Anſtand und Sittlichkeit zu wahren ſind, muthwillig aus den Augen geſetzt. Dagegen trägt auch dieſes Gedicht von Neuem zu dem Zeugniſſe von Shakſpere's tiefſinniger Intuition bei. Trotz aller Schärfe und Bitterkeit, mit der die Zeichnung ausgeführt iſt, ſind alle Figuren von täuſchender Lebenswärme und Friſche. Namentlich ſind die Geſtalten von Troilus und Creſſida meiſterhaft durchgeführt. Nirgends zwar eine Spur von dem zauberhaften Eindrucke, den die Liebe macht, wenn ſie ſich, wie ein Verhängniß, des Gemüthes bemächtigt. Hat Shakſpere Boccaccio gekannt, ſo hat er eine feinere Empfindung als dieſer bewieſen, indem er nicht, gleich ihm, damit beginnt, uns Troilus als einen Gegner der Liebe, und einen Spötter gegen die in derſelben Befangenen darzuſtellen. Denn unter dieſen Umſtänden könnten wir bei ſeinem plötzlichen Umſchlage eher an ein erhabenes Liebesſchickſal denken, als bei Shakſpere's Troilus, der ſich von allen anderen Geſtalten ähnlicher Art durch einen

vorherrschenden sinnlichen Taumel unterscheidet. In diesem Sinne spricht er sich kurz vor seiner Zusammenkunft mit Cressida aus.*) Und doch läßt ihm der Dichter noch allen Reiz, den eine edle, ritterliche Erscheinung auszuüben vermag. Vielleicht wenn der unzweifelhaft beabsichtigte zweite Theil ausgeführt worden wäre, würde darauf vorzugsweise der tragische Effect seiner Erscheinung basirt worden sein. Ueber Cressida braucht kaum noch etwas hinzugefügt zu werden. Niemals ist wohl die Feinheit einer sinnlich-listigen Coquette treffender geschildert worden, und kaum wird es Einen geben, der nicht mit der Verachtung zugleich den gefährlichen Reiz dieser Erscheinung empfände. Hier blieb allerdings bei einer Fortsetzung des Stückes das Meiste noch zu vervollständigen. Auch konnte der Dichter schon aus Chaucer's Gedicht einige Grundstriche entnehmen, um die von ihr selbst ausgesprochene Eventualität, daß ihr Name künftig zur Bezeichnung jeder treulosen Creatur dienen solle, dramatisch durchzuführen. Endlich von der meisterhaften Zeichnung des Ulysses zu sprechen, scheint nach den mannichfaltigen Lobpreisungen derselben fast müßig. Nur das muß ich abweisen, daß hier der Einfluß der Iliade unleugbar durchleuchte. Ulysses oder Odysseus ist auch in der romantischen Welt so sehr der Prototypos der gewandten Klugheit, daß es eben nur der Intuition Shakspere's bedurfte, um ihn in diesem poetischen Lichte darzustellen; und daß wir an Homer erinnert werden, liegt mehr in der ewigen Wahrheit der Poesie, als in einem unmittelbaren Einflusse. Die oft citirte Rede des Ulysses über die Nothwendigkeit der Beobachtung von Gesetz, Ordnung, Rang und Regel ist bekanntermaaßen eine von den vielen Stellen, die man mit Ueberschätzung von Shakspere's staatsmännischer

*) Act III. Scene 2:

I am giddy: expectation wheels me round etc.

Weisheit anführt, um die Vermuthung zu rechtfertigen, er habe nach dem Zuſtande ſeiner Bildung und ſeines Wiſſens nicht der Verfaſſer dieſes und anderer Werke ſein können, ſondern einem Staatsmann ſeinen Namen dazu geliehen. Man vergißt dabei, nur ein einziges Beiſpiel aus der Weltgeſchichte anzuführen, wo ein Dichter, weil er ſtaatsmänniſche Ideen hat äußern können, ſich als Staatsmann, oder ein Staatsmann ſich als Dichter bewährt hätte, weil er Begriffe von großer Erhabenheit hat faſſen und ausſprechen können. So beſtätigt denn dieſe wunderbare Schöpfung, aus dem Gegenſatze zwiſchen Romantik und Renaiſſance herausgeboren, von Neuem die Erfahrung, die Winkelmann in ſeinen Briefen ausſpricht, daß wir aus den Werken großer Dichter und Künſtler, auch wenn ſie irren und fehlgreifen, immer wieder lernen und neue Anſchauungen gewinnen können.

3. Maaß für Maaß.

P. P.

Bei der Betrachtung des Drama's „Maaß für Maaß" iſt es wohl erlaubt zu fragen, ob es ſich mit dem erhabenen Beruf der Poeſie, und namentlich der dramatiſchen Poeſie, verträgt, bis in die unterſten und abſtoßendeſten Stufen menſchlicher Verirrungen und ſittlicher Gebrechen hinabzuſteigen und ſie zum Gegenſtande der Schilderung zu machen. In wie weit der Stoff dieſes Drama's faſt Allen, die ihn zum Gegenſtande ihrer Betrachtung gemacht haben, zum Anſtoß gereicht, geht aus einer Reihe, mindeſtens zweideutiger Beurtheilungen hervor, welche Mrs. Jameſon in ihrer Beſprechung der Hauptrolle des Stückes, Iſabella, erwähnt. Coleridge verbirgt nicht den peinlichen (painfull) Eindruck, welchen ihm dieſes Drama macht. Kreyßig bekennt im Eingange ſeiner überaus feinen Auslegung dieſes Stückes, es gehöre eine gewiſſe Ueberwindung zu dem Studium deſſelben, und erſt der wiederholten, gründlichen Betrachtung erſchließe ſich der tiefe und reiche Gehalt des Werkes. Auch die Schwierigkeit, es trotz dieſes Werthes der Bühne unſerer Tage anzueignen, ſpricht für obige Bemerkung. Denn, wiewohl es die Schröder'ſche Geſellſchaft — wenn ich nicht irre — 1777 zum erſten Male aufgeführt hat, iſt es doch auf der Bühne derſelben nicht ein

Repertoirstück geworden und, meines Wissens, hat seit dieser Zeit noch kaum eine Theaterleitung diesen Versuch zu wiederholen gewagt. Um jene, an die Spitze gestellte, Frage zu beantworten, müssen wir eben, wie in den meisten Fällen, von dem Standpunkte heutiger Anschauungen absehen. Ich würde mich nur wiederholen, wenn ich an die vielen Dramen erinnern wollte, welche in damaliger Zeit Verwickelungen in sinnlichen Verirrungen mit einer unverkennbaren Vorliebe für das Scabrose und Lascive behandelten. Hier ist aber besonders einschlagend, daß, wie alle Freunde und Kenner Shakspere's wissen, der Stoff dieses Drama's schon lange vor ihm auf doppelte Weise behandelt worden. Im J. 1578 hinterließ nämlich G. Wetstone, im Begriffe, mit Capitän Sir Henry Gylbert eine Seereise anzutreten, seinem Freunde William Fleetwood ein — schon im ersten Buche meiner Shakspere-Studien genanntes — Stück, Namens Promos und Cassandra, das in zwei Theilen abgefaßt und dessen Stoff aus Giraldi Cinthio's Hecatommithi (Deca VIII. Nov. 5) entlehnt war. Später (1582) veröffentlichte er seinen Heptameron und nahm darin eine Erzählung gleichen Inhaltes auf, ohne sich jedoch weder in Bezug auf die Namen der betheiligten Personen, noch hinsichtlich des Verlaufes der Begebenheiten, genau an seine Quelle zu halten, so daß seine Erzählung nicht, wie Viele geglaubt haben, eine Uebersetzung, sondern eine freie Bearbeitung der Novelle des Cinthio ist.

Er erzählt: in der Stadt Julio (einst unter der Herrschaft des Math. Corvinus, Königs von Ungarn und Böhmen) habe ein altes Gesetz bestanden, nach welchem ein Mann, wenn er Ehebruch begangen habe, enthauptet werden und die schuldige Frau Zeit Lebens in einer Tracht erscheinen solle, welche ihre Schande öffentlich kund machte. Bei der Milde des Königs oder der zeitweiligen Behörden war dieses alte Statut fast in Vergessenheit gerathen, bis Lord Promos zum

Statthalter ernannt wurde. Dieſer zog es unter dem Vorgeben, daß die Sittenloſigkeit allzuſehr überhand genommen habe, von Neuem an, und verdammte einen Edelmann, Namens Andrugio, der mit ſeiner Geliebten verbotenen Umgang gepflogen hatte, zum Tode, ſowie das ihrer Entbindung entgegenſehende Mädchen zu der geſetzlichen Strafe. Darauf verwendete ſich Andrugio's Schweſter, Caſſandra, ein Mädchen von außerordentlicher Tugend und Schönheit, bei dem ſtrengen Richter um die Begnadigung ihres Bruders. Lord Promos ſtellte ſich zwar anfangs ſo entrüſtet über das begangene Verbrechen, daß er ſich außer Stande ſehe, die Bitte zu erfüllen. Indeſſen machte die Schönheit und die gewinnende Rede Caſſandra's den tiefſten Eindruck auf ihn. Seine ſinnliche Begierde wurde dadurch in hohem Grade erregt und er erklärte ſich bereit, Andrugio die Freiheit zu ſchenken, wenn Caſſandra ihm den Genuß ihrer Perſon gönnen wolle. Dieſe wies zwar mit keuſcher Geſinnung und in höchſter Entrüſtung das frevelhafte Anſinnen zurück. Nach wiederholten Unterredungen mit ihrem Bruder bezwangen aber deſſen Furcht vor dem Tode und deſſen dringende Bitten, ihm das Leben zu retten, ihre Standhaftigkeit. Sie erklärte ſich daher bereit, das Verlangen von Lord Promos zu erfüllen, machte ſich jedoch zur ausdrücklichen Bedingung, daß er nicht allein Andrugio begnadige, ſondern auch zur Rettung ihrer Ehre ſie zur Gemahlin nehme. Der treuloſe Statthalter ſtand nicht an, Beides zu verſprechen, war aber von Haus aus geſonnen, weder das eine noch das andere zu halten. Denn kaum hatte er die Gunſt Caſſandra's genoſſen, ſo gab er Befehl, Andrugio unverweilt hinzurichten und das vom Rumpfe getrennte Haupt Caſſandra in ihrer Behauſung zu übergeben. Allein der Schließer Andrugio's, voller Abſcheu gegen Promos' Niederträchtigkeit, und von den Wehklagen des Gefangenen erweicht, fand einen Ausweg zu ſeiner Rettung. Zu derſelben

Zeit war nämlich ein ſchon früher zum Tode verdammter Verbrecher hingerichtet worden. Er ſetzte daher Andrugio unter der Bedingung, daß er ſich ſorgfältig verberge, in Freiheit und brachte an der Stelle von deſſen Haupt das des hingerichteten Verbrechers zu Caſſandra, nachdem er daſſelbe ſo entſtellt hatte, daß es die Schweſter, von Schmerz und Entſetzen verwirrt und getäuſcht, für das Haupt ihres Bruders hielt. Caſſandra wurde von dieſer Verrätherei auf das Heftigſte erſchüttert und war im erſten Augenblicke ihrer Leidenſchaft im Begriffe, ſich ſelbſt das Leben zu nehmen. Doch nach kurzem Beſinnen beſchloß ſie, wenigſtens ſo lange noch damit anzuſtehen, bis ſie Rache an Promos genommen haben würde. Zu dieſem Ende wendete ſie ſich mit ihrer Klage unmittelbar an den König, bei dem ſie auch das günſtigſte Gehör fand. Nach Erörterung des Thatbeſtandes verurtheilte der König ſeinen Statthalter, vorerſt behufs der Wiederherſtellung von Caſſandra's Ehre, dieſe ſofort zur Frau zu nehmen, dann aber zur Strafe für ſein Verbrechen hingerichtet zu werden. Doch kaum war die Ehe eingeſegnet, als Caſſandra, von Liebe und Mitleid zu ihrem Gemahl bewogen, die rührendeſte Fürbitte für ſein Leben einlegte. Der König meinte dagegen, der Gerechtigkeit und den Anſprüchen des Gemeinwohles durch nachgiebige Milde zu nahe zu treten, und beharrte unerbittlich auf der Vollziehung des Todesurtheils. Da trat Andrugio, der ſich unter den Anweſenden in einer Verkleidung befand, hervor und vereinigte ſeine Bitten mit denen ſeiner Schweſter, ohne auf die Gefahr zu achten, mit welcher dadurch ſein Leben bedroht wurde. Durch dieſe unerwartete Erſcheinung wurde der König bewogen, zur Ehre Caſſandra's nicht blos ihrem Bruder Andrugio, ſondern auch ihrem Gemahl Promos zu vergeben.

Daß Shakſpere beide Bearbeitungen dieſes Stoffes gekannt habe, iſt nach mehreren Stellen unzweifelhaft. Weniger

ausgemacht ist es, ob das Original Giraldi Cinthio's ihm zugänglich und bekannt gewesen sei. Auch kommt in diesem Falle nur wenig darauf an, da ihm schon die Vorarbeiten Wetstone's genügten, um in seiner Imagination eine Erscheinung von selbständiger Erfindung aufzufassen. Nach Shakspere setzt der Herzog von Wien einen jungen Mann, Namens Angelo, von ausgezeichneten Eigenschaften, mit den ausgedehntesten Vollmachten zum Statthalter ein, während er selbst sich auf unbestimmte Zeit an einen nicht bezeichneten Ort entfernt. Angelo zur Seite steht ein zweiter Beamter, Escalus, von vorgerücktem Alter, der gegen den strengen Angelo überall das Princip der Milde vertritt. Während sich die Handlung in Gemäßheit der Quelle entwickelt, ist der Herzog, unter der Verkleidung eines Mönches, Allen unkenntlich, überall tröstend, rathend und vermittelnd gegenwärtig. Auf seinen Rath und seine Vermittelung entgeht Isabella den Anträgen Angelo's, indem sie zu der besprochenen Zusammenkunft an ihrer Stelle eine Dame, Namens Marianna, sendet, welche früher mit Angelo verlobt, von ihm aber treulos verlassen worden war und noch immer in hoffnungsloser Liebe sich abhärmt. Der treulose Befehl Angelo's zur Hinrichtung von Isabella's Bruder wird auf Vermittelung des verkleideten Herzogs dadurch umgangen, daß der wohlgesinnte Schließer den Kopf eines eben verstorbenen Gefangenen an die Schwester sendet, wiewohl sich im Gefängnisse ein längst schon peinlich angeklagter Verbrecher befindet, der nach jahrelanger Haft, endlich seiner Schuld überwiesen, an demselben Tage, wie Claudio, hingerichtet werden sollte, aber vom Herzoge wegen seiner Verstocktheit einstweilen noch verschont wird. In diese Handlung sind mehrere Personen von der verworfensten Unsitte mit verflochten. Als nun der Herzog nach einer gewissen Zeit seiner Verkleidung entsagt, und angeblich in sein Land zurückkehrt, führt Isabella, wie in Wetstone's Novelle, Klage

gegen Angelo. Nach einigen Weiterungen wird ein versöhnender Schluß um so leichter herbeigeführt, als Angelo die Verbrechen nicht wirklich begangen hat, deren er glaubt sich anklagen zu müssen. Er wird mit Marianna, seiner früheren Braut, vermählt, und auf die Bitten dieser, sowie Isabella's vom Herzog begnadigt. Isabella selbst trägt der Herzog seine Hand an, jedoch ohne daß sie durch irgend ein Wort ihre Zustimmung zu diesem Antrage giebt.

Nach Stoff und Ausführung sind wir in hohem Grade veranlaßt, nach der Zeit zu fragen, in welcher dieses Stück abgefaßt sein könne. Denn nach dem tiefen, finsteren Ernst, fast könnte man sagen, nach der Weihe, von der die ernsten Scenen getragen werden, möchte man auf die letzten Jahre in des Dichters Laufbahn rathen. Auch in metrischer und stylistischer Hinsicht werden wir zu dieser Vermuthung berechtigt. In der That fand sich auch Tieck*) durch den willkürlichen Gebrauch der Sprache, sowie durch die ungewöhnlichen Ausdrücke, seltenen Worte und eigenthümlichen Wendungen bewogen, die Entstehung dieses Stückes, im Widerspruche mit Malone, in den Jahren 1611—12 zu suchen. Seitdem ist aber durch die von Cunningham veröffentlichten Accounts of the revels erwiesen, daß das Stück am 26. December 1604 vor dem Könige in Whitehall aufgeführt worden. Wiewohl Dr. Ulrici in nicht unangemessener Weise durch die in die Augen springenden Aeußerlichkeiten bewogen wird, eine Umarbeitung desselben in späteren Jahren zu vermuthen, müssen wir uns dennoch der Ueberzeugung unterwerfen, daß es im Beginne des Jahres 1604 abgefaßt sei.

Ich habe vorlängst mit Vorbedacht darauf hingewiesen**), daß in dem alten lustigen England die ungebundene Sitten-

*) Shakspere's Uebersetzung V. p. 379.

**) Shakspere-Studien, Buch I. Cap. 1 (Altengland und Shakspere) p. 114 ff.

losigkeit, der äußeren Erscheinung nach, überwiegend schien. Namentlich wurden fleischliche Verbrechen nach herkömmlicher Sitte, auch unter der jungfräulichen Königin Elisabeth, von der Mehrheit noch immer einem allzumilden Urtheile unterworfen. In scherzendem Tone darüber zu sprechen, galt kaum für vorwurfsvoll. Was Wunder also, daß Shakspere in diesem Stücke über die Nothwendigkeit des Bestehens von schmutzigen Häusern der Lust sprechen und verwerfliche Persönlichkeiten, wie den lüderlichen Lucio, Pompejus und Andere, als komische Personen vorführen konnte, ohne Anstoß zu erregen. So weit verging er sich an der Sitte und an dem Anstande der Bühne nicht mehr, als seine Zeitgenossen. Aber er erhob sich über dieselben dadurch, daß er diese verwerfliche Seite seiner Zeit nur zu dem Boden gebrauchte, um darauf die Darstellung des entschiedenen Gegensatzes zu gründen. Ja er that noch mehr, indem er den Gegensatz von verwerflicher Unsitte gegen reine Sittlichkeit, von Laster gegen Tugend in denselben Abstufungen, wie wir ihn im allgemeinen Leben wahrnehmen können, und wie er ihn wahrscheinlich in seiner Gegenwart beobachten konnte, zum Gegenstande seiner Schilderung machte. Und sein tief eindringender Blick in die Verhältnisse des allgemeinen Lebens und in die Gebrechlichkeit der menschlichen Natur bekundet sich in diesem merkwürdigen Stücke am meisten dadurch, daß, wenn auch die edleren Persönlichkeiten von verwerflicher Unsitte frei sind, und der Verbreitung derselben widerstreben, doch keine geschildert ist, die der allgemeinen menschlichen Schwäche nicht unterläge. Um den weiten Abstand zu bemerken, der zwischen Lucio und seinen Gesellen und zwischen Claudio liegt, bedarf es keines besonderen Scharfblickes. Denn was jene mit gewissenloser Gleichgültigkeit aus gewohnter Unsittlichkeit begehen, dazu hat sich Claudio nur durch die Leidenschaft der Liebe zu Julia hinreißen lassen. Und doch wie wenig entfernt scheint dieser

von jenen, da wir ihn als den Freund Lucio's kennen lernen, und da er sich, schwach genug, durch die Furcht vor dem Tode, dazu verleiten läßt, seiner Schwester zuzumuthen, daß sie ihre jungfräuliche Ehre aufopfern solle, um ihm das arme Leben zu retten. Gehen wir nun weiter zu Angelo, so werden wir kaum anstehen, ihn unter Allen für den verabscheuungswürdigsten Bösewicht zu halten. Es liegt einmal in unserem Gefühle, für den scheinheiligen Heuchler den heftigsten Abscheu zu empfinden. Handelt es sich aber um ein billiges Urtheil, so könnten wir in Verlegenheit kommen, wenn wir die Frage beantworten sollten, ob wir die lüderliche Genossenschaft, zu der Lucio gehört, wegen ihrer hartgesottenen Frechheit weniger geringschätzen oder verdammen sollten, als Angelo, weil er die sinnliche Begierde, die er mit ihnen theilt, durch niederträchtige Lüge und Scheinheiligkeit vor der Welt zu verbergen sucht. So stellt uns dieses Lebensbild, gleich dem reellen Leben, Räthseln gegenüber, die wir, mit dem einfachen Gefühle für Sittlichkeit zu lösen, nicht im Stande sind, ohne in den Fehler zu verfallen, das Laster nicht nach seiner Qualität als Laster, sondern nach dem Eindrucke zu beurtheilen, den es auf unsere Empfindung macht. Und derselbe Widerspruch ist es, dem wir in der Gesinnung Angelo's begegnen, indem er sich selbst Rechenschaft davon giebt, daß es nur des Scheines der Heiligkeit bedürfe, um der Verführung eine desto stärkere Kraft zu leihen, daß er ferner sich selbst gesteht, trotz der Würde des Ranges behalte das Blut sein Recht, und schreibe man auf des Teufels Hörner „guter Engel", so seien sie nicht mehr seine Zeichen, und daß er dennoch auf seiner sündhaften Begierde beharrt. Noch mehr tritt dieser Widerspruch zu Tage durch die Gleichgültigkeit, mit welcher er die öffentliche Ausübung gemeiner Laster gestattet, und bei den Anklagen des einfältigen Gerichtsdieners den Rücken wendet, um das Verfahren gegen das angeklagte Gesindel dem milderen Es-

calus zu überlaſſen, während er doch eben noch mit Härte auf der Beſtrafung eines weit verzeihlicheren Vergehens beharrt hatte. Gerade dieſer ſchroffe Gegenſatz des Eindruckes, den uns das Laſter in ſeiner ſcurrilen Nacktheit macht, gegen denjenigen, den wir empfinden, wenn es ſich außerdem noch hinter der Lüge und Heuchelei verſteckt, iſt auch der weſentliche Grund, weshalb der Dichter in ſeiner allumfaſſenden Intuition dieſe verſchiedenen Zuſtände menſchlicher Gebrechlichkeit bei der Schilderung dieſes Lebensbildes nicht unbeachtet laſſen und uns den Anblick dieſer Gemeinheiten nicht erſparen konnte.

Ob der Dichter zu der ſiniſteren Schilderung dieſes Gegenſatzes der phariſäiſchen Geſinnung Angelo's gegen die landläufige Gemeinheit ſchmutziger Geſellen durch das Ueberhandnehmen der puritaniſchen Asketik, im Verbande mit verwerflicher Scheinheiligkeit, veranlaßt worden ſei, wie dieß von Einigen vermuthet wird, mag ich nicht entſcheiden. Dieſe Erſcheinung iſt im Leben ſo allgemein, daß ſie nicht der Veranlaſſung in ungewöhnlichen Zuſtänden religiöſer oder anderer Aufregung, wohl aber, um beobachtet zu werden, des unbefangenen und eindringenden Blickes in den Lauf des Lebens bedarf. Sollte ich auf eine bewußte Abſicht, oder ſei es nur auf einen beſtimmten Antrieb des Dichters zu dieſer Darſtellung rathen, ſo würde ich ihn weit eher in dem ſchon wiederholt beſprochenen Verfall der dramatiſchen Poeſie damaliger Zeit ſuchen. Denn was in anderen Dramen nicht als Widerſpruch gegen das ſittliche Gefühl und Bedürfniß, ſondern wie eine ſelbſtverſtändliche Erſcheinung, die nur gut genug iſt, um Lachen oder Heiterkeit zu erregen, dargeſtellt zu werden pflegt, das tritt hier durch die entgegengeſetzte Geſinnung und Handlungsweiſe des bejahrten Escalus, des Herzogs und Iſabella's in den tiefſten Schatten der Verwerflichkeit. Auch hier iſt mit inſtinctivem Tacte, in objectiver

und ſubjectiver Hinſicht, eine feine Abſtufung beobachtet. Der Gegenſatz von Iſabella's Sittenreinheit und Keuſchheit gegen das lüderliche Geſindel, mit dem auch ſie durch die, wenn auch oberflächliche Bekanntſchaft mit Lucio, mittelbar in Berührung kommt, erregt unſer Gefühl weit weniger, als der Trotz und die Verſtocktheit, mit welcher Angelo ihre gegründete Anklage zu entkräften ſucht. Es mag alſo doch vorzugsweiſe in dem Bedürfniſſe und der unbewußt-natürlichen Abſicht des Dichters gelegen haben, durch die Zuſammenſtellung des höheren Grades verdammungswürdiger Verworfenheit mit der äußerſten Spitze ſittlicher Reinheit, auf dem Wege der Empfindung, unſer Urtheil über die verſchiedenen Abſtufungen jener zu leiten.

Wie dem auch ſei, in der Schilderung der drei Perſonen, in denen der Gegenſatz gegen das Verwerfliche aufgeſtellt iſt, liegt eine eben ſo feine Schattirung der Individualität, als ſie uns das reelle Leben vorführt. Daß der alte Escalus, der in der Schätzung des Herzogs ſicher nicht weniger gilt als Angelo, mit großer Beſcheidenheit ausgemalt worden, ſcheint ſchon den untergeordneten Grad ſeines ſittlichen Werthes andeuten zu ſollen. Er iſt der liebenswürdig-milde Repräſentant des Urtheils der allgemeinen Welt. Ohne ſich über das Strafbare fleiſchlicher Vergehen zu täuſchen, liebt er es doch, ſie mit ſchonender Nachſicht zu beurtheilen. Selbſt gegen die Perſonen, welche die niedrigſte Gemeinheit vertreten und von Angelo auf gleichgültige Weiſe ſeiner Verurtheilung überlaſſen werden, iſt er nicht hart. Er weiß ſogar auf ihren Humor einzugehen. Bei dieſen gewinnenden Eigenſchaften fehlt ihm aber doch, wie der allgemeinen Welt, die ſelbſtändige Kraft eines grundſätzlichen Bekenntniſſes. War es, wie es auf den erſten Anblick ſcheinen kann, des Herzogs weſentliche Abſicht, der Milde, welcher er bei ſeiner Geſinnung zu ſehr nachgegeben hatte, engere Grenzen zu ſetzen, um der

durch jene begünstigten Unsitte zu steuern, so konnte er natürlich nicht Escalus mit unumschränkter Vollmacht versehen, wiewohl er Angelo im Alter voraus war.

Kreyßig*) weist mit feinem Gefühle darauf hin, daß wahrscheinlich das hauptsächliche Motiv des Herzogs bei seinem fast launenhaften Plan die Absicht war, Angelo zu prüfen. Da er, wie es scheint, allein um seine Treulosigkeit gegen Marianna wußte, so konnte er allerdings Ursache haben, an der ehrenhaften Gesinnung zu zweifeln, welche Angelo zur Schau trug. Und möglicherweise berechtigt uns schon das emphatische Lob, mit dem er Angelo bei der Uebertragung der Vollmacht überhäuft, zu der Vermuthung, daß er absichtlich mehr, als seine wahre Meinung ausspricht. Denn Shakspere ist in der Wahl seiner Ausdrücke meistentheils sehr fein in solchen Fällen, wo er eine Unsicherheit der Meinung errathen lassen will. Unter allen Umständen hat der Herzog für den Vertreter der edelsten Gesinnungen zu gelten. Seine Ermahnungen an Julia sind, unerachtet des tiefsten Ernstes, milde und aufrichtend. Die Zureden, welche er an Claudio richtet, um ihn dem Tode muthig in die Augen sehen zu lassen, sind mindestens überaus sinnreich und von innigem Mitgefühl eingegeben. Am bedeutsamsten ist vielleicht die einstweilige Begnadigung des für jedes sittliche Gefühl abgestumpften Verbrechers, Bernardino. Aus dieser Fiction darf, wie ich später werde beizubringen haben, wahrscheinlich überhaupt auf eine feine Intention des Dichters geschlossen werden. Bei allen vorzüglichen und höchst ehrbaren Gesinnungen des Herzogs ist aber dennoch sein Bild nichts weniger als in das Ideelle gezeichnet. Er tritt vielmehr in allen Schwächen, die mit einer sittlich-edlen Gesinnung vereinbar sind, als eine vollständig lebenswarme Individualität auf.

*) Vorlesungen über Shakspere ꝛc. Berlin 1860. III. 393.

Ich möchte faſt glauben, es gebe in Shakſpere's Schöpfungen überhaupt wenig Characterbilder, die bei aller Naturwahrheit in ſo geringem Grade, wie dieſes, dazu geeignet ſind, für eine typiſche Erſcheinung angeſehen zu werden. Das Unternehmen, unter der Verkleidung eines Mönches das Verhalten ſeines Statthalters und die Vorfälle in ſeinem Lande zu belauſchen, giebt, abgeſehen von der ſchon gedachten Erklärung Kreyßig's, zu mannichfachen Bedenken Anlaß. Dieſe Fiction des Dichters, zu der ihm ſeine Quelle keinen Anlaß gegeben hatte, iſt um ſo auffallender, als ſie an ähnliche Schritte Harun a Raſhid's in den Märchen von tauſend und einer Nacht mehr, als an romantiſch mittelalterliche Traditionen erinnert. Gleichviel, ob es in den Intentionen Shakſpere's gelegen habe, ſo wird doch die Frage angeregt, ob der Herzog vielleicht der Energie des Characters entbehrt habe, um ſich zu der unumgänglich nothwendigen Strenge ſelbſt zu bekennen; eine menſchliche Schwäche, die unter anderen Umſtänden verzeihlich, mit den Pflichten und dem Berufe des Regenten aber kaum vereinbar ſcheinen möchte. Man darf indeſſen glauben, es ſei dem Dichter bei dieſem Bilde vorzugsweiſe auf die verſöhnende Milde angekommen, ſowie auch am Schluſſe der Herzog, immer wieder unter dem Scheine willkürlich launenhafter Fictionen, mehr Gnade und Milde zeigt, als ſich erwarten läßt. Die im letzten Acte faſt zu weit ausgedehnte Fortſetzung der Verſtellung desſelben kann man ſich kaum anders erklären, als mit der Abſicht, Angelo zur freiwilligen Reue und zum eigenen Geſtändniſſe kommen zu laſſen. Noch mehr Bedenken gegen die fleckenloſe Sittlichkeit des Herzogs könnte beinahe der Rath erregen, welchen er Iſabella giebt, ſich an die verlaſſene Marianna zu wenden, und ſie zur Befriedigung der Begierde Angelo's an ihrer Stelle aufzufordern. So unſchuldig dieſer Betrug, der übrigens in mehreren älteren Erzählungen nicht ohne Beiſpiel iſt, wegen des Zweckes, der

damit erreicht werden ſoll, ſcheinen kann, ſo wird doch der ſtrenge Sittenrichter über einen leiſen Vorwurf nicht leicht hinwegkommen. Noch menſchlicher zeigt ſich der Herzog, trotz des Scheines der Heiligkeit, durch ſeine augenſcheinliche Empfindlichkeit gegen die Verleumdungen des leichtſinnig lügenhaften Lucio. Dadurch, und beſonders durch die Abweiſungen der unverſchämten Zudringlichkeit dieſes nichtsnutzigen Burſchen, erſcheint er faſt in einem komiſchen Lichte. Keinesfalls iſt dieſes Detail ohne dringendes Bedürfniß vom Dichter ſo, wie es iſt, angeordnet. Vor der Hand genügt es feſtzuſtellen, daß der Herzog, bei allen edlen und gewinnenden Eigenſchaften, unter keinen Umſtänden für ein Muſterbild reiner Tugend zu gelten habe.

So bliebe denn alſo nur Iſabella als die glänzendeſte, alle anderen überragende, Individualität übrig. Ihr Bild iſt mit ſichtlicher Vorliebe überaus fein ausgeführt. In ihrer Rolle liegt vorzugsweiſe das Weihevolle, wodurch ſich dieſe Schöpfung vor anderen auszeichnet. Im Begriffe, der Welt als Nonne zu entſagen, findet ſie die religiöſen Uebungen, denen ſie ſich unterwerfen ſoll, noch zu milde. Daß ſie aber den Wunſch, einer noch ſtrengeren Ordnung ſich zu unterwerfen, über die Liebe des mit dem Tode bedrohten Bruders vergißt, legt unleugbares Zeugniß ab von dem innigen Zuſammenhange, in dem ſie noch mit der Welt ſteht. Mit äußerſter Feinheit iſt ihre Schüchternheit bei dem erſten Auftreten vor Angelo geſchildert, und es iſt von tiefſinniger Bedeutung, daß ſie, nach den erſten Abweiſungen, an jedem Erfolge verzweifelnd, dem Rathe des weltlichſten Weltkindes nachgiebt, um mit feuerigeren Reden in Angelo zu dringen. Ihrem Munde entſtrömen die tiefſinnigſten Worte erhabener Sittlichkeit. Man kann Mrs. Jameſon*) nicht Unrecht geben,

*) Frauenbilder ꝛc. Deutſch von Ad. Wagner. Leipzig 1834. p. 87 ff.

wenn ſie an ihr eine eigenthümlich ſittliche Großartigkeit, eine heiligenähnliche Huld, etwas von veſtaliſcher Würde bemerkt. Selbſt die Bitte um Nachſicht mit einem Vergehen, das ſie nach eigener Ueberzeugung als ſtrafbar anerkennen muß, thut ihr keinen Eintrag, weil ſie ſich mit gewandter Beredtſamkeit nur auf die Gnade und nirgends auf den Anſpruch des Geſetzes beruft. So iſt auch mit außerordentlicher Kunſt geſchildert, wie ihre wahrhaft frommen Reden nicht das Gefühl ſittlicher Milde, ſondern eine ſinnliche Begierde der frevelhafteſten Art in Angelo erwecken. Sicher iſt es nicht ohne Grund, daß Shakſpere, der überhaupt in der Erfindung von Iſabella's Bilde ſich gänzlich von ſeiner Quelle losſagt, das in dieſer enthaltene Verſprechen der Ehe nach der Befriedigung ſeiner Begierde völlig fallen läßt. Der Abſtand Angelo's von Iſabella wird um ſo größer, und die Entrüſtung dieſer gegen jenen um ſo natürlicher. Ihre Zuverſicht zu dem Ehrgefühle des Bruders und ihre feſte Hoffnung, dieſer werde unter der von Angelo geſtellten ſchimpflichen Bedingung die Rettung ſeines Lebens verſchmähen, entſpricht vollſtändig ihrem tief ſittlichen Character. Viele werden ihre Entrüſtung über die Feigheit Claudio's, als er lieber ſeine Schweſter entehrt ſehen, als ſeinen Nacken unter das Beil des Henkers beugen will, für eben ſo angemeſſen halten. Es mag ſein, daß ſie einem Gemüthe entſpricht, das über das ſtrenge Gebot der unbefleckten jungfräulichen Ehre dazu gelangt iſt, jedes Mitgefühl mit Anderen, und wäre es ſelbſt ein geliebter Bruder, verleugnen zu können. Auch iſt die Geſinnung Iſabella's nicht blos an ſich ſelbſt berechtigt, ſondern in höchſtem Grade verehrungswürdig.*) Aber die Frage iſt er-

*) Es iſt nicht unintereſſant zu vergleichen, wie Voltaire, derſelbe, der Shakſpere wegen Mangel an Geſchmack mit den heftigſten Vorwürfen überhäufen konnte, eine ähnliche Situation ganz anders behandelte. In ſeinem Roman: L'ingénu wird der jungen und unſchuldigen St. Yves

laubt, ob in dem furchtbaren Augenblicke, wo ſie von ihrem Bruder ohne Hoffnung Abſchied nehmen muß, ihre Worte nicht zu hart ſind und mehr eine leidenſchaftliche, als eine in reiner Gottergebung ruhende Anhänglichkeit an Tugend und Sittlichkeit verrathen. Der Dichter hat ihren Reden ſicher nicht ohne Abſicht den Ton einer leidenſchaftlichen Asketik gegeben. Mindeſtens würde es kaum zu begreifen ſein, wie eine Jungfrau, die aus reiner und inniger Begeiſterung nicht für ſich ſelbſt allein, ſondern auch für jeden Anderen den entſchiedenſten Bruch mit ſündhafter Schwäche als das höchſte Ziel ihrer Wünſche betrachtet, ohne Einwendung auf den Rath des angeblichen Mönches eingehen ſollte. Auch iſt es bedeutſam, daß der ſcheinbare Mönch unmittelbar, nachdem er dieſe leidenſchaftliche Scene angehört hat, mit dem bekannten Rath, Marianna zu der beſprochenen Zuſammenkunft zu ſchicken, an die aufgeregte Iſabella herantritt. Wenn ihr auch die Liebesſehnſucht Marianna's bekannt iſt, und ſie der Hoffnung — aber auch nur der Hoffnung — lebt, durch das Preisgeben Marianna's an ihrer Stelle werde das Glück derſelben befördert, ſo kann ſie doch nach dem ſtrengſten Gefühle für Sitte und Tugend kaum eine Entſchuldigung dafür finden, eine Andere zu einem Vergehen zu verleiten, das ſie an ſich ſelbſt verdammen müßte. Doch konnte und ſollte es auch dem Dichter darauf nicht ankommen. Die allgemeine Gebrech-

---

von dem verbrecheriſchen Richter derſelbe Ausweg zur Befreiung ihres Geliebten aus einer lebensgefährlichen oder mindeſtens lebenslänglichen Haft geboten. Sie unterliegt willenlos der Begierde des Richters, durch den Rath eines Geiſtlichen und einer gewiſſenloſen Freundin betäubt, ſtirbt aber aus Gram über ihr befleckes Gewiſſen, nachdem ſie ihren Geliebten befreit hat. Das beabſichtigte Bild der Sittenloſigkeit der damaligen Zeit würde kaum einen Vorwurf verdienen. Nur das eine Wort (Chap. XVIII) „A ce mot vertu, des sanglots echappèrent à la belle St. Yves. Elle ne savait pas combien elle était vertueuse dans le crime qu'elle se reprochait", könnte Bedenken erregen.

lichkeit und Schwäche der Sterblichen, auch wenn sie noch so ausgezeichnet sind, sollte und mußte sich auch hier an den Tag legen. Und wie wenig Isabella für die Gefühle der Welt abgestorben war, zeigt sich noch mehr in ihrem leidenschaftlichen Drange nach Rache, als sie sich von Angelo auf die treuloseste Weise getäuscht glaubt. Was man auch zur Erklärung der Scene, in welcher Isabella vor dem Herzog ihre Anklage öffentlich erhebt, von dem Standpunkte einer minder zartfühlenden Zeit anführen mag, so glaube ich dennoch, Shakspere's feines Gefühl hat sich nicht darüber getäuscht, von welcher Beschaffenheit Isabella's Gemüthszustand sein mußte, um sie zu diesem Schritte zu bewegen. Nur mit der, unter den obwaltenden Umständen, durchaus verzeihlichen Leidenschaft, nicht aber mit einer, in klösterlicher Strenge, von der Welt abgeschiedenen Jungfrau ist es vereinbar, daß sich Isabella, nicht in geheimer Besprechung, sondern in der ausgedehntesten Oeffentlichkeit als entehrt bekennt, ohne es zu sein. Ueberaus schön ist es dagegen, wie sie auf Marianna's Bitten, wiewohl mit Widerstreben, ihren Durst nach Rache überwindet und ebenfalls zum Herzog um Begnadigung Angelo's fußfällig fleht, während sie doch noch ihren Bruder für grausam hingerichtet hält. Doch eben weil Isabella noch so ganz in der Welt stand und daher den weltlichen Gefühlen und Leidenschaften noch zugänglich war, konnte und durfte auch der Herzog ihr seine Hand antragen. Vielleicht hätte der Dichter besser gethan, ihr ein Wort der Erwiderung in den Mund zu legen; vielleicht aber auch mochte er es nach einer von ihm selbst gegebenen Andeutung für übereinstimmend mit den Ansichten und Wünschen seines Publikums halten, daß Isabella von ihrem Noviziat nicht zu der Weihe einer Nonne des St. Claraordens übergehe und dagegen als Gemahlin des Herzogs der Welt leben müsse. So urtheilt mindestens Mrs. Jameson, indem sie an folgende Worte des Herzogs erinnert:

Act I. Scene 1:

Ein fein Gepräge ward
Dem Geiſt zu ſeinem Thun; und die Natur
Verleiht kein Stäubchen ihrer Trefflichkeit,
Wofür ſie nicht als wirthſchaftliche Göttin
Sich eines Gläub'gers Ehrenzoll bedingt,
So Dank wie Zins.

Auch Kreyßig*) hat wohl Recht, wenn er ſagt: „Dennoch müſſen wir es dem Zartgefühle des Dichters Dank wiſſen, daß er ihr die augenblickliche, ausdrückliche Einwilligung in des Herzogs Werbung nicht zumuthet und die natürliche Perſpective der nothwendigen und vorauszuſehenden Entwickelung nicht übereilend vorrückt."

Ich habe nicht ohne Abſicht bei dieſen Betrachtungen mehr, als meine Gewohnheit iſt, von den Intentionen des Dichters geſprochen, und mich vielleicht dem Vorwurfe bloßgeſtellt, den ich gern am meiſten vermeiden möchte, nämlich durch die Interpretation mehr in das Gedicht hineinzulegen, als des Dichters Abſicht geweſen ſein kann. Zu meiner Entſchuldigung darf ich anführen, daß wenige Dramen Shakſpere's in ſo hervorragender Weiſe zur Reflexion auffordern wie dieſes, und dagegen in ſo geringem Maaße auf die Anregung der feineren Gefühle des Gemüthes gerichtet ſind. Selbſt an Iſabella's Bilde finden wir von Neuem die Erfahrung beſtätigt, daß die Erhabenheit der Tugend in der Regel mehr zur Verehrung und Bewunderung auffordert, als gemüthliche Zuneigung erweckt. Wenn ich von Mrs. Jameſon und Anderen dieſe Iſabella mit Portia aus dem Kaufmann von Venedig habe zuſammenſtellen ſehen, ſo bin ich mir erſt recht bewußt geworden, wie weit die chriſtliche Liebe Iſabella's, indem ſie aus einem für die höchſte Tugend ſchwärmenden Gemüthe hervorgeht, von derjenigen entfernt

*) a. a. O. p. 407.

iſt, die Portia's ganzes Weſen erfüllt. Man dürfte ſagen, Portia's Tugend ſei die ächte Tochter der Liebe, während Iſabella's liebevolle Milde die Adoptivtochter der asketiſchen Tugend ſei. Doch läßt ſich demungeachtet vielleicht eine Affinität dieſes Stückes mit dem Kaufmann von Venedig auf einem anderen Wege entdecken. Ob dahin die Vergleichung des Titels mit dem Inhalte führt, mag der Erfolg beweiſen. Im V. Acte hören wir aus dem Munde des Herzogs:

„Ein Angelo für Claudio, Tod für Tod,
Liebe für Liebe, bittern Haß für Haß,
Gleiches mit Gleichem zahl' ich Maaß für Maaß."*)

Danach ſollte man wohl zu der Annahme berechtigt ſein, daß der Titel, wenn er auch nicht genau von Shakſpere ſelbſt ſo beſtimmt worden, dennoch ſeiner Meinung nach dem Inhalte vollſtändig entſprechend ſei. Man hat wiederholt dieſen Titel für übereinſtimmend mit den Worten des Evangeliums gehalten: „Mit welcherlei Maaß ihr meßt, wird euch gemeſſen werden."**) Dagegen meint Schlegel, das Stück führe mit Unrecht ſeinen Namen von der Vergeltung: der Sinn des Ganzen ſei eigentlich der Triumph der Gnade über die ſtrafende Gerechtigkeit, weil kein Menſch ſicher genug vor Fehltritten ſei, um ſich zu deren Verwalter unter ſeines Gleichen aufzuwerfen.***) Von dieſem Standpunkte aus

*) Der Originaltext bietet die größte Schwierigkeit zu einer wörtlichen Ueberſetzung, beſonders wenn der Reim beibehalten werden muß: „An Angelo for Claudio, death for death | Haste still pays haste, and leisure answers leisure | Like doth quit like, and Measure still for Measure. — Daher entſpricht auch keine der mir zugänglichen Ueberſetzungen (Tieck, A. Schmidt, Bodenſtedt, Voß und Eſchenburg) vollſtändig den Worten. Der Letzte muß ſogar den zweiten Vers für unüberſetzbar gehalten haben, da er ihn ganz ausläßt.

**) Evangelium Matth. Cap. 7. V. 2.

***) Ueber dramatiſche Kunſt und Literatur. Heidelb. 1817. III. p. 109.

könnte allerdings an eine nahe Verwandtschaft zwischen dem Kaufmann von Venedig und diesem Stücke gedacht werden. Die schöne Stelle von der Gnade in jenem Drama (Act IV. Sc. 1) findet in diesem eine Parallele in den Worten Isabella's (Act II. Scene 2):

Seid gewiß,
Kein Attribut, das Mächtige verherrlicht,
Nicht Königskrone, Schwerdt des Reichsverwesers,
Der Marschallstab, des Richters Amtsgewand,
Keins schmückt sie Alle halb mit solchem Glanz,
Als Gnade thut.*)

Wollte man beide Stellen als den wesentlichen Schlüssel zum Verständnisse des ganzen Stückes ansehen, so würde jene Meinung Schlegel's um so mehr gerechtfertigt scheinen, als allerdings im Kaufmann von Venedig die harte Strenge des buchstäblichen Rechtes durch eine gnädige Fügung theils gemildert, theils aufgehoben wird, während in diesem Stücke durchaus Gnade vor Recht geht. Man würde also damit die positive Absicht des Dichters, ein sittlich-religiöses Bekenntniß abzulegen, voraussetzen und genau zu erklären suchen. Dieselbe Neigung hat sich schon wiederholt nach verschiedenen Richtungen hin geltend gemacht. So hat man denn das günstige Licht, unter welchem der Herzog in seiner Verkleidung als Mönch geschildert wird, mit manchem Anderen angezogen, um Shakspere's Vorliebe für den Katholicismus daraus zu

*) Wollte man durchaus einen Anhalt dafür finden, daß Shakspere Giraldi Cinthio gekannt habe, so würde sich hier eine Gelegenheit bieten. Die gekränkte Epitia (Isabella) spricht dort zum Kaiser Maximilian: „Non è, Sacratissimo Imperatore, punto minor loda, a chi tiene il governo del mondo come hora vostra Maestà dignissimamente il tiene, l'usare clemenza che la giustitia: che ove questa mostra, che i vitii gli sono in odio e perciò la loro castiga, quella lo fa simigliantissimo agli Idii immortali.“ In der Erzählung Wetstone's findet sich nichts Aehnliches.

beweiſen. Die Erſcheinung iſt an ſich ſelbſt allerdings auffallend bei den in damaliger Zeit vorherrſchenden Parteianſichten über Papſtthum und Mönchsweſen. Man könnte noch hinzufügen, daß der Dichter Iſabellen, durch ihre Abſicht, ſich einer noch ſtrengeren Kloſterregel, als der der Nonnen der heiligen Clara zu unterwerfen, einen größeren Schein der Heiligkeit gegeben habe. Indeſſen iſt es gegenüber ſolchen Vermuthungen noch auffallender, daß weder in den Reden dieſer noch in denen des Herzogs in ſeiner Qualität als Mönch irgend etwas zu entdecken iſt, was nur im Entfernteſten an den confeſſionell katholiſchen Standpunkt erinnern könnte, ſowie es denn unter den gegebenen Umſtänden nahe hätte liegen können, von der Buße durch die Kaſteiung des Fleiſches zu reden. Die Worte des Herzog-Mönchs, mit denen er Claudio zum Tode gefaßt zu machen ſucht, ſind faſt zu philoſophiſch. Während der Moment gerade dazu geeignet war, auf die Gerechtigkeit der Strafe und auf die Erlangung der ewigen Seligkeit durch dieſe Sühne hinzuweiſen, beziehen ſie ſich durchweg nur auf die Nichtigkeit des Lebens, deren Verluſt durch den Tod nicht beklagenswerth ſei. Die ganze Rede iſt im Grunde nur eine Ausführung des bekannten Satzes „Vanitas vanitatum vanitas“, und könnte in dem Munde eines antiken Stoikers paſſender ſcheinen, als in dem eines katholiſchen Mönches. Die Meinung derjenigen, welche ſich zur Unterſtützung der Behauptung, daß Shakſpere überhaupt keinen confeſſionellen, ja vielleicht kaum einen chriſtlichen Standpunkt eingenommen habe, darauf berufen, er weiſe niemals auf das künftige Leben hin, könnte darin eine neue Berechtigung entdecken wollen. Doch dürften ſie nur eine Zeile weiter leſen, um die Worte Claudio's zu finden:

Habt Dank, mein Vater!
Ich ſeh, nach Leben ſtrebend ſuch ich Sterben,
Tod ſuchend find' ich Leben.

Delius' Texterklärung dieſer Stelle genügt vollſtändig, um jeden Zweifel darüber zu heben, daß hier nur vom jenſeitigen Leben die Rede ſein könne. „Claudio zieht das Reſultat der vorhergehenden Rede — ſo ſagt Delius —; indem man ſich um das Leben bemüht, iſt es eigentlich der Tod, den man erſtrebt, und indem man den Tod ſucht, findet man im Tode das wahre Leben." Käme es überhaupt darauf an, jene irrthümliche Meinung zu widerlegen, ſo würden ſich nicht blos in dieſem Stücke — beſonders unter den Reden Iſabella's —, ſondern auch aus anderen, viele Stellen zu dieſem Behufe nachweiſen laſſen. Von weſentlicher Bedeutung iſt es, daß Shakſpere ſehr häufig und nur mit wenigen Ausnahmen — Wincheſter, Richard III., Macbeth — den in den Tod gehenden Verbrechern ein reuiges Bekenntniß ihres Vergehens in den Mund legt. Das könnte keinen Sinn haben, wenn nicht daraus ſeine Ueberzeugung hervorginge, daß, wenn auch des Leibes Leben verloren werde, doch die Rettung der Seele für ein künftiges, ewiges Leben zu wünſchen ſei. Gerade in dieſer Hinſicht enthält das gegenwärtige Stück ein merkwürdiges Detail. Die Einführung des viehiſch-verſtockten Verbrechers Bernardino kann kaum durch die Abſicht, das äußerſte Extrem des Verfalls in die Sünde darzuſtellen, genügend erklärt werden. Es ſcheint vielmehr aus dem Befehle des Herzogs, ſeine Hinrichtung aufzuſchieben, auf das Bedürfniß des Dichters geſchloſſen werden zu dürfen, daß er das Furchtbare der Verdammung eines armen Sünders in der rohen Verſtocktheit ſeiner Sünden innig gefühlt habe. Jedenfalls trägt dieſe Fiction zur Veranſchaulichung der chriſtlich-milden Geſinnung des Herzogs weſentlich bei.

Käme es ferner auf den Nachweis an, daß in keiner Beziehung Shakſpere's Neigung zu den confeſſionell-katholiſchen Anſichten aus dieſem Stücke hervorgeht, ſo würden beſonders zwei Momente hervorzuheben ſein. Zuerſt iſt hier einſchlagend

die Ermahnung zur Reue, welche der Herzog als Mönch an Julia richtet. Er spricht zu ihr Act II. Scene 4:

Recht, liebes Kind: nur darum nicht bereu' es,
Weil dich die Sünd' in diese Schmach geführt:
Solch Leid sieht auf sich selbst, nicht auf den Himmel,
Und zeigt, des Himmels denkt man nicht aus Liebe,
Nein, nur aus Furcht.

Wie ganz anders würde der katholische Priester von Bußübungen in guten Werken gesprochen haben. Denn darin liegt eben die Differenz der beiden Confessionen, daß die römische Kirche die Bethätigung der Reue in guten Werken, wenn auch nicht kategorisch, fordert, so doch als preiswürdig darstellt, während die evangelische Kirche die Reue und Buße nur in die zerknirschte Selbstverleugnung des Herzens setzt. Ferner gehört hierher die Stelle in den Reden Isabella's an Angelo (Act II. Scene 2):

Ach
Die ganze Menschheit war einst so verfallen
Und Er, voll Macht die Schuldigen zu strafen,
Ward ihr Erlöser. Wie stünd' es um Euch,
Wollt' Er, das allerhöchste Recht, Euch richten
Wie ihr seid.*)

*) Ich citire hier wider meine Gewohnheit nicht nach A. Schmidt's, sondern nach Bodenstedt's Uebersetzung, weil mir jene dem Sinne weniger zu entsprechen scheint als diese. Der Originaltext: „Alas, alas | Why all the souls that were, were forfeit once; | And He that might the vantage best have took | Found out the remedy" ist allerdings schwierig und dunkel. Delius erklärt: „Der die günstigste Veranlassung hatte, die Seelen als dem Gesetz verfallen zu behandeln — Wie bei vantage ein Verbum, wie bestrafen zu ergänzen ist, so bei remedy ein Verbum wie erlösen, von der Strafe entbinden." Die Uebersetzung A. Schmidt's: „Ach | Alle Lebend'gen waren einst verfallen | Und Er, dems recht sein durfte, wie es war, | Fand Rettung aus", scheint mir um so weniger genügend, als alle Uebersetzungen, die mir zur Hand sind (Voß, Eschenburg, Le Tourneur, Simrock und Tieck) darin übereinkommen, das Recht der Strafe und die Erlösung oder Vermittelung zu betonen, wiewohl Tieck vielleicht zu stark sich ausdrückt, indem er übersetzt: „Er, dem Fug und Macht zur Rache war."

Hier wird mit der größten Bestimmtheit auf die evangelische Anschauung hingewiesen, nach welcher die Erlösung und die Vermittelung nur auf Christus allein beruht, wogegen die katholische Confession, außer der schon gedachten Kasteiung des Fleisches, principiell auf die Vermittelung der Heiligen hinweist. Abgesehen davon, daß dieser Ausdruck um so mehr, wenn er nicht mit bewußtem Vorbedacht so gewählt und gestaltet war, nur aus der Gewohnheit, die Frage der Erlösung aus dem evangelischen Standpunkte anzusehen, hervorgegangen sein konnte, ist er noch in einer zweiten Beziehung wichtig. Shakspere hat dabei, augenscheinlich mit Absicht, den Namen Christi nicht genannt, weil dieß nach einer Verordnung Jacob's I. ausdrücklich verboten war. Auch ist es überhaupt zu vermuthen, daß er geflissentlich vermied, dogmatische Principien zu berühren und daher, indem er bei allen in dieses Feld einschlagenden Fragen sich mit leisen Andeutungen begnügte, die Wirkung der thatsächlichen Handlung überließ. Während dadurch schon die Wahrscheinlichkeit seiner Absicht, ein sittlich religiöses Bekenntniß in diesem Stücke abzulegen, bedeutend abgeschwächt wird, spricht noch mehr dagegen seine überall vorherrschende Gewohnheit, seine Dramen, fast ohne Ausnahme, nach einer Erscheinung auszuführen, deren Vergegenwärtigung ihm zum unabweislichen Bedürfnisse geworden war. Wie daher auch der erste Anblick auf eine vorausbedachte Absicht rathen lassen könnte, so glaube ich doch, daß ihn bei diesem Drama, gleichwie bei allen anderen, nur dieses Bedürfniß geleitet hat. Damit ist aber keineswegs der Einfluß äußerer und innerer Einwirkungen ausgeschlossen. Der tiefe Ernst, der in der Haupthandlung dieses Drama's vorherrscht, läßt, wie schon vielseitig vermuthet worden, auf eine Stimmung von weit geringerer Heiterkeit des Gemüthes, als in denjenigen Perioden schließen, in denen er die vorlängst betrachteten anmuthigen Lustspiele verfaßte. Daß bei einer solchen Stim-

mung sein Geist weit tiefer in die ernstesten Anliegen des seelischen Lebens eindrang, mußte auf dem natürlichsten Wege die innige Verbindung der, seiner Imagination eingeprägten, Erscheinung mit den tiefsinnigsten sittlich-religiösen Fragen veranlassen, ohne daß es zu ihrer Andeutung und Lösung einer bewußten Absicht bedurft hätte. Dürfen wir aber, wie es berechtigt scheint, nach der Art dieser Andeutung und Lösung auf seine Gesinnung und seine sittlich-religiöse Weltanschauung schließen, so wird es doppelt schwer sein, ihm einen confessionslosen Standpunkt zuzusprechen. Indem ich mich mit dieser Behauptung entschieden von der Aufstellung des Dr. K. Elze*) trenne, nach der Shakspere, seinem ganzen Character entsprechend, sich der geoffenbarten Religion gegenüber dramatisch-objectiv verhält, setze ich mich zwar von seiner sowohl, als mancher anderen, Seite dem Vorwurfe der Engherzigkeit und Beschränktheit aus. Indessen würde ich mich vor diesem Anathem eines vielbelesenen und überaus gelehrten Shaksperekritikers nicht scheuen und meine, der seinigen widersprechende, Anschauung weiter zu rechtfertigen suchen, wenn ich mir ein ersprießliches Resultat davon versprechen könnte. Nach den kategorischen Abweisungen der entgegenstehenden Meinungen des Kritikers ist indessen auf ein solches kaum zu hoffen. Ueberdieß möchte ich nicht wagen, mit der reichen und ausgedehnten Literaturkenntniß von Dr. K. Elze in die Schranken zu treten, wenn gleich mir manche Schrift von competenten Stimmen, die aber in dem betreffenden Aufsatze als unbeachtenswerth ignorirt werden, zum Rückhalt dienen könnte. Das Hauptbedenken möchte wohl in der Schwierigkeit liegen, mich von meinem „beschränkten und einseitigen" Standpunkte aus mit Dr. K. Elze über die Bedeutung einiger

*) Shakspere's Character, seine Welt- und Lebensanschauung (Separatabdruck aus dem Shakspere-Jahrbuch Bd. X. p. 24).

Begriffe zu verständigen, die seiner Ausführung zum Fundamente dienen. So ist die Objectivität Shakspere's in jeder Beziehung nicht wohl zu fassen, ohne anzunehmen, daß er sich nicht blos gegenüber den verwickelten Räthselfragen des materiellen Lebens, sondern auch gegenüber den tiefsinnigsten religiösen Fragen objectiv verhalten hat, wo er dann eben so, wie unter dem Drucke des Lebens, auch aus dem Zwiespalte zwischen religiösem Zweifel und Glauben zu einem Standpunkte kommen mußte, der nur auf einem bestimmt abgegrenzten religiösen Bekenntnisse, mit anderen Worten auf irgend einer positiven Confession seinen festen Boden haben kann. Wenn er dadurch auf den Standpunkt der Humanität gelangte, den ich ihm nicht absprechen will, so brauchte er sich nicht, wie Dr. K. Elze anzunehmen scheint, über eine innige Offenbarungsgläubigkeit zu erheben, vielmehr ist dieser Standpunkt der wahren Humanität nur im Verein mit dieser denkbar. Ueber das Alles sich klar zu werden, wird aber nicht wohl möglich sein, so lange noch an der, auch Gervinus' Anschauung leitenden, Meinung festgehalten wird, daß aus dem natürlichen Gewissen a priori eine sichere Offenbarung zu schöpfen sei. Schließlich kann ich nicht verbergen, daß nach meinem schwachen Dafürhalten für das Verständniß der sittlichen sowohl, als poetischen Erhabenheit Shakspere's, nicht leicht mehr geleistet werden kann, als wenn man sich in die Tiefe seiner sittlich-religiösen Anschauungen und den innigen Zusammenhang versenkt, in dem sein Verstand und Gemüth mit der positiven christlichen Offenbarung steht. Hat er in diesem Sinne die irdische und göttliche Natur auf sich wirken lassen, und ist sein Inneres mit dieser zweiseitigen Natur vollständig hingebend aufgegangen, wie ich überzeugt bin, daß es der Fall ist, dann kann man ihn immerhin, wenn gleich in einem anderen Sinne als Dr. Elze, einen Naturfrommen nennen.

4. Timon von Athen. Pericles.

P. P.

Timon von Athen gehört nach Form und Inhalt zu den räthſelhafteſten Schöpfungen Shakſpere's. Die Ungleichheit der Sprache und Verſification ſpringt, bei nur einigermaaßen aufmerkſamer Betrachtung, in die Augen; der Mangel eines organiſchen Zuſammenhanges in der Handlung iſt unleugbar; er iſt ſo auffallend, daß alle Vorwürfe, welche von den Gegnern eines angeblich übertriebenen Shakſpereculus, auch in Bezug auf andere Stücke, erhoben werden, bei dieſem Drama für berechtigt gelten können. Selbſt die Motivirung und Ausführung der einzelnen Charactere läßt viel zu wünſchen übrig. Wiewohl darin die entſchiedenſten Widerſprüche gegen diejenigen Gewohnheiten und Eigenthümlichkeiten liegen, wodurch Shakſpere's poetiſche Individualität, trotz der mannichfaltigen Geſtaltung ihrer Erſcheinung, überall ſcharf ausgeprägt iſt, ſind wir dennoch durch den Umſtand, daß dieſes Drama von den Herausgebern der Folio in die Reihe der Tragödien aufgenommen iſt, zu dem Glauben genöthigt, es für eine Originalſchöpfung Shakſpere's zu halten. Allerdings trägt es auch im Einzelnen unleugbare Spuren von der Hand deſſelben. Ob irgend ein Anderer ſeiner Zeitgenoſſen ſich zu der Erhabenheit der Ironie habe erheben können, mit welcher der Zorn

des Menschenhasses in Timon ausgemalt ist, kann kaum gefragt werden. Auch tragen die Stellen des Drama's, welche diese Schilderungen enthalten, den Stempel von Shakspere's Ausdrucksweise und metrischen Gewohnheiten aus seinen späteren Jahren in so hohem Grade, daß es sich entschieden verbietet, andere augenscheinliche Schwächen und Mängel auf Rechnung der jugendlichen Unfertigkeit des Dichters zu stellen.

Unter dem Einflusse dieser Wahrnehmungen hat kein Kritiker, der dieses Drama einer Besprechung unterworfen, dem Bedürfnisse widerstehen können, nach der Lösung des Räthsels zu forschen. Mit der Vermuthung, daß die Originalarbeit Shakspere's auf dem einen oder dem anderen Wege verstümmelt worden, ist sie nicht auf befriedigende Weise zu erlangen. Am wenigsten genügt die Voraussetzung der Nachlässigkeit des Setzers. Daß den Herausgebern Heminge und Condel das Original- oder auch nur ein vollständiges Bühnenmanuscript überhaupt nicht zur Verfügung gestanden habe, und daß sie sich mit den Abschriften der einzelnen Rollen zur Herstellung des Ganzen haben begnügen müssen, hat einige Wahrscheinlichkeit mehr für sich. Möglicherweise können die einzelnen Schauspieler, aus eigenmächtiger Willkür oder auch die Mitglieder der Bühnenleitung, Aenderungen und Kürzungen angebracht und dadurch den organischen Zusammenhang ebenso zerstört, wie die Originalität verwischt haben. Zur Unterstützung dieser Vermuthung wird von Dr. Ulrici auf den Abdruck in der Folio hingewiesen. Man könne daraus abnehmen — so wird angeführt — daß die Herausgeber den Druck dieses, sowie des darauf folgenden Stückes, Julius Cäsar, haben beginnen lassen, ehe sie im Besitze des Ganzen waren, und daß sie dann sich auf die angegebene Weise geholfen haben. In seiner Schrift, „Die Tieck'sche Shakspere-Kritik", stellte Delius dagegen die Vermuthung auf, daß wir wahrscheinlich ein Drama vor uns haben, das Shakspere in

früher Zeit entworfen, dann aber in reiferen Jahren umgearbeitet habe. Indeſſen brechen ſich dieſe Verſuche, der Wahrheit auf den Grund zu kommen, an der auffallenden Verſchiedenheit der Sprache und der Verſification in denjenigen Stellen, die uns Shakſpere's Autorſchaft zweifelhaft machen. Sie iſt bei Weitem zu groß, um ſich durch eine willkürliche Verſtümmelung, ſei es von Seiten der einzelnen Schauſpieler oder der Bühnenleitung, erklären zu laſſen. Dazu haben dieſe Stellen nicht blos nach äußerlichen Merkmalen, ſondern auch nach ihrem Inhalte, nicht die mindeſte Aehnlichkeit mit dem, was Shakſpere jemals, und ſelbſt in ſeinen jüngſten Jahren, geſchrieben hat. Hierauf fußt vorzugsweiſe Charles Knight*), indem er in dieſem Drama die Umarbeitung eines älteren Stückes von einem unbekannten Autor durch Shakſpere, in ſeinen ſpäteren Jahren, zu erkennen meint. Er bezeichnet mit ſcharfer Diagnoſe diejenigen Stellen, welche auf keinen Fall von Shakſpere herrühren, ferner diejenigen, welche von ihm theilweiſe verbeſſert, und endlich diejenigen, welche von ihm ſelbſt geſchrieben ſein können. Hiernach gab Dr. Delius ſeine frühere Meinung auf, und wies in einem eigens dazu verfaßten Aufſatze**) die Wahrſcheinlichkeit dieſer Vermuthung nach. Die von Charles Knight und Dr. Delius angeführten Gründe ſind zu ſchlagend, als daß ſie ſich widerlegen ließen. Nur iſt es nach dem, was bei Gelegenheit von Heinrich VIII. ausgeſprochen worden, ſchwierig, ſich der Thatſache zu unterwerfen, daß Heminge und Condel in ihre Geſammtausgabe ein Stück ſollten aufgenommen haben, das ſie nicht für eine vollſtändige Originalarbeit Shakſpere's gehalten hätten. Die Schwierigkeit nimmt inſofern noch zu, als Dr. Delius in einem zweiten Aufſatze über Pericles***)

*) Pictorial ed. Tragedies. Vol. I. p. 333 ff.

**) Shakſpere-Jahrbuch II. p. 335 ff.

***) Shakſpere-Jahrbuch III. p. 175 ff.

behauptet, den Verfaſſer desjenigen alten Drama's nachweiſen zu können, das von Shakſpere umgearbeitet, und aus welchem mehrere Stellen unverändert in das vor uns liegende herübergenommen worden ſeien. Von dem bezeichneten Verfaſſer, George Wilkins, iſt nach dem Vorwort zu einem, unter ſeinem Namen, in Dodsley's Old plays (Vol. V) abgedruckten Drama nur wenig bekannt. Danach ſoll er außer dem unter dem Titel: „The Miseries of inforced Marriage" hier abgedruckten kein Stück allein verfaßt, ſondern immer nur mit John Day und William Rowley gemeinſchaftlich gearbeitet haben. Doch iſt er, nach dem angezogenen Aufſatze des Dr. Delius, wahrſcheinlich auch der Verfaſſer desjenigen Stückes geweſen, das von Shakſpere zu ſeinem Pericles benutzt worden. Auch erſchien im J. 1608 eine Novelle, welche die Geſchichte des Pericles enthält und nach der Unterſchrift zu der Widmung derſelben an Mr. Henry Fermor von G. Wilkins verfaßt iſt. Nach der Identität der eigenthümlichen Ausdrucksweiſe jenes Drama's und der der gedachten Novelle mit derjenigen, durch welche ſich die verdächtigen Stellen in Timon von Athen von der üblichen Schreibart Shakſpere's in augenſcheinlicher Weiſe unterſcheiden, iſt Dr. Delius zu der Hinweiſung auf G. Wilkins allerdings berechtigt.

So viel iſt alſo gewiß, daß einer der wichtigſten Gründe, auf welche ich früher meine Abneigung gegen den Glauben an die vielfach aufgeſtellte Hypotheſe einer Umarbeitung ſtützte, in dem gegenwärtigen Falle wegfällt. Es handelt ſich nicht um eine Erſcheinung, die den Eindruck einer Schöpfung von organiſcher Abrundung, wenn auch unter dem Drucke mannichfacher Schwächen macht. Nicht blos die formellen, ſondern auch die materiellen Kennzeichen einer individuell verſchiedenen Conception und Ausführung liegen hier klar zu Tage. Das Bedenken, daß zwei verſchiedene Autoren in ihren Empfindungen und in ihrer Ausdrucksweiſe genau genug überein-

ſtimmen, um nur durch mühſame Nachweiſe einzelner, accidenteller Details von einander unterſchieden werden zu können, wie dieß bei anderen Stücken, die man als Umarbeitungen zu bezeichnen ſucht, der Fall iſt, fällt bei Timon von Athen entſchieden weg. Dieſelbe Frage, welche ich in dem früheren Abſchnitte aufgeſtellt habe, ob und warum der frühere Verfaſſer oder weſentliche Theilhaber an dem unter Shakſpere's Namen veröffentlichten Drama ſein Autorrecht nicht geltend gemacht habe, iſt auch von Dr. Delius ins Auge gefaßt worden. Indem er fragt, ob es Beſcheidenheit oder Gleichgültigkeit war, was den Anonymus bewog, ſein geiſtiges Eigenthumsrecht ſo ohne alle Reclamationsverſuche in Shakſpere's Beſitz übergehen zu laſſen, meint er, beim Timon laſſe ſich das annehmen, da von deſſen Aufführung zu Shakſpere's Zeit keine Notiz, von deſſen beabſichtigtem Druck kein Vermerk in den Regiſtern der Buchhändlergilde uns etwas melde, bis daß die Aufnahme in die Folioausgabe von 1623 das Werk als ein Shakſpere'ſches, vielleicht aus längerer Verborgenheit in der Bibliothek des Blackfriars- oder Globustheater, wieder ans Licht zog.*) Mit Pericles verhielt es ſich freilich anders, wie wir ſehen werden. So iſt denn wenigſtens dieſe Frage, ſo weit als möglich, beſeitigt. Bleibt aber immer noch der Zweifel darüber zurück, warum die Herausgeber, wenn ſie wußten, daß Timon nicht vollſtändig von Shakſpere herrühre, ihn nicht ebenſo wie Pericles zurückgelegt haben, ſo ſind dagegen noch manche Einwände möglich. Von dieſem Standpunkte iſt die Vermuthung Ulrici's nicht verwerflich, nach welcher die Herausgeber beim Beginne des Druckes noch nicht im vollſtändigen Beſitze einer Original- oder Bühnenhandſchrift geweſen ſein und zur Vervollſtändigung derſelben ſich der einzelnen Rollen-

*) Shakſpere-Jahrbuch III. p. 191.

abſchriften bedient haben können. Auffallend iſt es mindeſtens, daß die Rolle des Timon ſelbſt, bis auf den unvollkommenen Schluß, keinen Anlaß giebt, um an Shakſpere's Autorſchaft zu zweifeln. Ohne dabei an eine zufällige Verwechſelung der Rollenabſchriften aus dem alten Stücke mit denen aus der Shakſpere'ſchen Umarbeitung glauben zu wollen, iſt es doch möglich, daß, ſelbſt ohne Wiſſen der Herausgeber, etwas in den Druck aufgenommen worden, was nicht von Shakſpere herrührte. Am wichtigſten iſt es aber für die Verſchiedenheit des Verfahrens der Herausgabe bei Timon und Pericles, daß bei jenem ſich die Umarbeitung Shakſpere's, wenn auch nicht auf alle Scenen, ſo doch vom Anfange des Stückes, bis zu dem, allerdings allzuſchroff abgebrochenen, Ende erſtreckt, wogegen, wie ſpäter zu erwähnen ſein wird, bei Pericles die Hand Shakſpere's nur von einem gewiſſen Abſchnitte an bemerkbar ſein ſoll. Auf jeden Fall kann dieſe eine Thatſache der Aufnahme eines Drama's, deſſen vollſtändige Originalität mehr als zweifelhaft iſt, nicht zur genügenden Unterſtützung derjenigen Behauptungen dienen, nach welchen mehreren anderen, unter Heinrich VIII. genannten, Stücken ebenfalls die Originalität abgeſprochen werden will. Vielmehr ſollte dieſer eine Fall dazu beitragen, darauf hinzuweiſen, wie bei Umarbeitungen von ſolchen Stücken, die nach dem Zeugniß der Herausgeber für ächte Schöpfungen Shakſpere's zu halten ſind, die Beweiſe des Gegentheiles ſcharf genug in die Augen ſpringen müſſen, und alle peinlich hervorgeſuchten Anhaltepunkte in accidentellen Details nicht genügen können.

Hat Shakſpere bei dieſer Arbeit das alte Stück vorzugsweiſe zum Anhalt gedient, ſo brauchen wir kaum danach zu fragen, ob er auf die kurze Parallele zurückgegangen ſei, welche Plutarch am Ende der Lebensbeſchreibung des Marc Anton von dieſem und Timon giebt, wiewohl ſeine Bekanntſchaft mit dieſer Stelle nicht zu bezweifeln iſt. Weit zweifel-

hafter ist es dagegen, ob diejenigen Abweichungen von Plutarch's Schilderung, welche an Shakspere's Timon auffallen, von ihm selbst den Gesprächen Lucian's entnommen sind. Allerdings stimmt manches Detail mit diesen überein.*) Da aber um 1608, zu welcher Zeit das vor uns liegende Drama etwa verfaßt sein kann, eine englische Uebersetzung dieser Gespräche noch nicht existirt haben soll, vereinigen sich die meisten Kritiker in der Ansicht, auch das könne wahrscheinlich aus der älteren Vorarbeit entnommen sein. Ein anderes Drama desselben Inhaltes, das ebenfalls älter als das Shakspere'sche ist, hat A. Dyce im J. 1842 für die Shakspere-Society drucken lassen. Doch wiewohl Malone an die Benutzung desselben durch Shakspere glaubte, wirft der letzte Herausgeber desselben diese Meinung mit dem Bemerken zurück, daß es augenscheinlich nur zur Unterhaltung einer academischen Zuhörerschaft bestimmt gewesen und daher sicher niemals in der Hauptstadt aufgeführt, sondern wahrscheinlich nur von wenigen engeren Freunden des Verfassers gelesen worden sei.**)

Alle diese Untersuchungen haben bei dem vorliegenden Drama einen weit geringeren Werth, als bei anderen, die, wenn sie auch, wie König Johann oder The Taming of the shrew, auf einer älteren Vorarbeit beruhen, weit mehr für Originalschöpfungen gelten können. Bei diesen Stücken dürfen wir immer noch an den gebieterischen Einfluß einer, in des Dichters Imagination ausgebildeten, Erscheinung glauben. Die eigenthümliche Verwickelung der Begebenheit, als eines Bruchstückes aus der allgemeinen Geschichte des menschlichen Seelenlebens, ist in ihnen nach selbständiger Anschauung dargestellt und scheint daher, in der poetischen Anschauung des Dichters, der wesentlichste Gegenstand der Vergegenwärtigung gewesen

*) cf. Charles Knight pictor. ed. Tragedies. Vol. I. p. 339.

**) Dr. Delius, Shakspere's Werke. Elberfeld 1872. Bd. II. p. 213.

zu ſein. Bei Timon von Athen müſſen wir dagegen annehmen, daß des Dichters Phantaſie von der perſönlichen Charaktererſcheinung der Hauptfigur in vorwiegender Weiſe gefeſſelt worden ſei. Alſo, was bei der Einleitung zu den Römerdramen ſchon zur Sprache kam, iſt auf dieſes Drama in der prägnanteſten und unzweifelhafteſten Weiſe anwendbar. Weit mehr als irgendwo anders entziehen ſich die Verhältniſſe und Umgebungen, unter welchen die Gemüthsbewegungen und Verwirrungen der handelnden Perſonen möglich oder unmittelbar veranlaßt werden konnten, einer feſten Form und Geſtaltung. Sie wirken daher auf uns nicht mit der Macht eines Erlebniſſes, das in der Phantaſie des Dichters zum Eigenthum geworden und aus derſelben heraus ſich als ein Spiegelbild vor unſer geiſtiges Auge ſtellt. Wir können uns allenfalls aus den loſe verbundenen Scenen ein Bild der Welt machen, in der Timon lebt. Im Allgemeinen iſt Alles auf Genuß und Mißbrauch der überſchwänglichen Luſt Timon's an verſchwenderiſcher Großmuth geſtellt. Selbſt Kunſt und Poeſie, ſowie das Gewerbe und der Handel ſuchen dabei ihren Vortheil. Die paraſitiſchen Freunde Timon's haben keine abgerundete Individualität. Sie ſind nur Gattungsbegriffe. Wenn wir gleich die Senatoren als ungeduldige Gläubiger Timon's kennen lernen, ſo erfahren wir doch erſt ſpäter von Alcibiades, den ſie übereilt verbannt hatten und der nun Athen mit einem Heere bedroht, daß ſie vorwurfsvollen Wucher treiben. Daraus ſowohl, wie aus dem Auftreten der Hetären mit Alcibiades und dem Timon bedrohenden Diebesgeſindel, können wir zwar annehmen, daß das ganze öffentliche Leben, das Timon umgiebt, von verwerflicher Unſitte ſei. Doch nirgends iſt ein Anhalt geboten, um einen Zuſammenhang dieſer Zuſtände mit Timon's Geſinnung und Handlungsweiſe zu vermuthen. Die, in anderen Stücken Shakſpere's vorherrſchende, Gemüthsſtrömung, von

welcher alle in dem einen Stücke handelnden Personen, nach Maaßgabe ihrer Individualität, ergriffen und durch deren Anschauung wir auf unbewußte Weise in die Ueberzeugung von der, wenn auch nicht fatalistischen, so doch verhängnißvollen Nothwendigkeit des Verlaufes versetzt werden, ist hier nur mangelhaft und ohne organischen Zusammenhang mit der Peripetie des Ganzen angedeutet. Wie viel auch wahrscheinlich von Shakspere selbst an der Characterzeichnung Timon's ergänzt ist, fehlt doch noch immer viel zu viel, um uns seinen gewaltsamen Umschlag in einen tiefsinnigen Menschenhaß begreiflich zu machen. Seine Großmuth und der Genuß, den er in ihr findet, kann kaum als Tugend, ja nicht einmal als eine verehrungswürdige Eigenschaft angesehen werden. Sie ist vielmehr eine Leidenschaft, die sich zwar in einer glänzenden und gewinnenden Weise zeigt, deren Ursprung aber aus einer durchaus edlen Quelle mindestens nicht genügend angedeutet ist. Ob und was er für Verdienste für sein Vaterland gehabt haben könne, haben wir nur nachträglich zu errathen, als ihn der Senat in seiner freiwilligen Verbannung auffordert, den Befehl des Heeres gegen Alcibiades zu übernehmen. So fehlt es denn also eben so an einem tragischen Conflicte im Inneren, wie im Aeußeren. Denn daß sich Timon einbildet, seine leidenschaftliche Großmuth müsse von den Freunden, die er mit Wohlthaten überhäuft hat, in gleicher Weise erwidert werden, ist eine Verblendung, die allen Erfahrungen seit undenklicher Zeit zu gröblich widerspricht, um an sich selbst zum tragischen Umsturz eines, von Haus aus edlen, Gemüthes für hinreichend gelten zu können. Und daß der Senat, wenn er wirklich von Timon's Ruin gehört hat, was nur mittelbar zu vermuthen ist, da seine drängenden Gläubiger Mitglieder desselben sind, an seine Rettung hätte denken sollen, weil er, wie es wahrscheinlich ist, früher als Feldherr Verdienste um den Staat gehabt hat,

liegt wenigstens nicht in den dargestellten Umständen. So sehr wir daher, schon in den vorhergehenden Dramen, die fesselnde und ergreifende Wirkung auf das Gemüth vermissen mußten, so bleibt hier gerade in dieser Hinsicht am meisten zu wünschen übrig. Nur die Gestalt des treuen und sich selbst aufopfernden Haushofmeisters Flavius und die Zeichen der Anhänglichkeit von der verlassenen Dienerschaft Timon's wenden sich an unser Gemüth. Aber auch diese Erscheinung ist zu episodisch und mit dem Ganzen zu wenig verbunden. Demungeachtet ist die Scene, wo Flavius in der Einöde bei seinem ehemaligen Herrn auftritt, und dieser gewissermaaßen einen lichten Augenblick in seiner menschenfeindlichen Raserei zeigt, tief ergreifend. Ueberhaupt tritt die ganze poetische Kraft Shakspere's erst von dem Moment an recht zu Tage, als sich Timon zum leidenschaftlichsten Menschenhaß bekennt. Die Bewunderung der großartigen Darstellung eines fast titanischen Zornes ist mit nichts abzuweisen, würde aber noch weit größer und begründeter sein, wenn dieser Umschwung der Leidenschaft im Vorhergehenden erschöpfender motivirt wäre. Nach der Erscheinung des Apemantus in dieser Situation möchte man fast glauben, der Dichter selbst habe das Bedürfniß gefühlt, den Gegensatz eines, aus dieser Gemüthserschütterung erzeugten Menschenhasses gegen den willkürlichen Cynismus eines verschrobenen Gemüthes darzustellen.

Je mehr man die Tiefe der Empfindungen, welche in den letzten Theilen von Timon's Rolle niedergelegt sind, betrachtet, um so näher tritt die Vermuthung, der Dichter habe hier eine Gemüthsstimmung volltönend ausströmen lassen, die ihn selbst zeitweilig beherrscht habe. Bis in die neuesten Zeiten hinein*) ist diese Meinung ausgesprochen und zum

*) Unter Anderen von L. L. D. Edward Dowden in: Shakspere, a critical study of his mind and art. 1875.

Theil vertheidigt worden. Es wird überall ſchwer zu entſcheiden ſein, in welche mannichfaltige Stimmungen ſich das wunderbar ausgeſtattete Gemüth Shakſpere's habe verſenken können. Ein Streit darüber wird deshalb für den Vertheidiger ſowohl, als den Gegner kaum zu einem befriedigenden Reſultate führen. Im Allgemeinen aber würde, wenn dieſe Meinung begründet wäre, in dieſem Drama eine um ſo größere Anomalie von Shakſpere's Weſen vor uns liegen. Denn nach allſeitigem Anerkenntniß zeichnet ſich dieſes vorzugsweiſe durch die unbeirrte Objectivität aus, mit welcher er als Dichter ſeine Werke beherrſcht. Wir werden, wie dieß unter Anderen Leſſing als ein eigenthümliches Attribut der tiefſinnigſten Poeſie bezeichnet, in der Regel ſo gewaltſam und widerſtandslos von dem Eindrucke der Erſcheinung hingeriſſen, daß wir nicht nach dem Verfaſſer fragen. Das iſt hier allerdings nicht der Fall; vielmehr drängt ſich in den Einzelheiten, die wir an dieſem Drama bewundern dürfen, mehr der Eindruck des Machwerkes, als der mit einem Schlage verſinnlichten Erſcheinung auf. Alſo es iſt mehr der Verfaſſer als das Erzeugniß, was unſeren Beifall gewinnt. Doch iſt es mir zweifelhaft, ob mit dieſem Eindrucke einer ſubjectiven Schöpfung der unbedingte Beweis gegeben ſei, daß der Dichter in derſelben ein Bekenntniß ſeiner perſönlichen Stimmung niedergelegt habe. So gut man bei ſeinen Sonetten, an denen doch der ſubjective Character unleugbar iſt, an fingirte Gemüthszuſtände hat denken wollen, wird dieß hier auch erlaubt ſcheinen. Nur wird dabei, wie ich dieß auch bei den Sonetten behauptet habe, die Meinung nicht ausgeſchloſſen ſein, daß es in des Dichters ſeeliſchem Leben Momente gegeben habe, in welchen er ſich mit Hingebung in die finſterſte Stimmung habe vertiefen und ſie gleichſam zu der ſeinigen habe machen können. Indeſſen bleibt dennoch auch hier, wie in ſo vielen anderen Fällen, ein Räthſel ſtehen, das mit dem Heranziehen

von Beweisen aus den, nur fragmentarisch uns bekannten, Lebensumständen des Dichters nicht befriedigend zu lösen ist. So müssen wir uns denn auch bescheiden, dieses Drama gewissermaaßen nur wie einen Torso zu betrachten, an dem einzelne Theile Shakspere selbst zuzuschreiben, andere aber einer fremden Hand zuzuweisen sind. Wie aber die Herausgeber dazu gekommen, oder haben verantworten können, dasselbe in die Sammlung der unzweifelhaften Schöpfungen aufzunehmen, wird immer unerklärlich bleiben.

Die Frage über den Antheil, den Shakspere an Pericles von Tyrus gehabt habe, steht einestheiles in naher Verwandtschaft mit derselben über Timon von Athen, ist aber anderentheiles in verschiedener Weise zu beantworten. Daß dieses Drama in die Originalausgabe von 1623 nicht aufgenommen worden, schneidet eben so wenig jeden Anspruch Shakspere's auf dasselbe ab, als derselbe unzweifelhaft begründet wird durch den wiederholten Abdruck desselben unter dem Namen Shakspere's und durch die Aufnahme dieses Dramas in die Ausgabe von 1664. In jener Beziehung ist es möglich, daß die Herausgeber der Folio von 1623 nur durch einen commerciellen Umstand behindert wurden, dieses Drama, gleich Timon von Athen, abzudrucken. Nach einem Vermerk in den Buchhändlerregistern vom 20. Mai 1608 kündigte zwar Edward Blunt, zugleich mit Antonius und Cleopatra, einen Abdruck des Pericles Prince of Tyre an. Er war einer der Verleger der Folio, und wäre er im Besitze des Stückes geblieben, so konnte von einer anderen Seite gegen die Aufnahme desselben um so weniger ein Widerspruch erhoben werden, als nach dem Titel der, im J. 1609 erfolgten Herausgabe, das Stück mehrere Male von der Schauspielertruppe des Königs im Globustheater aufgeführt worden war, diese also wahrscheinlich das Manuscript in den Händen hatten. Dagegen erschien

das Stück im gedachten Jahre nicht unter Edward Blunt's, sondern unter Henry Gosson's Namen. Wahrscheinlich hatte also jener seine Verlegerrechte an diesen abgetreten. Waren diese begründet und konnte der Abdruck von 1609 nicht, wie viele Andere, als eine sogenannte piratical edition angesehen werden, so ist jenes Hinderniß denkbar. Dem Umstande, daß das Stück mehrere Male unter Shakspere's Namen abgedruckt und der Ausgabe von 1664 einverleibt worden war, stand allerdings der traditionelle Glaube von dessen Originalität zur Seite. Doch wird das Gewicht dieses Umstandes durch andere Thatsachen wiederum abgeschwächt. Der Verleger von 1664 nahm, außer Pericles, folgende sechs Stücke in seine Ausgabe als unbezweifelte Originale auf: The London Prodigal. — The history of Thomas Lord Cromwell. — Sir John Oldcastle Lord Cobham. — The Puritan or the widdow of Watling Street. — A Yorkshire Tragedy. — The Tragedy of Locrine. — Von diesen sechs Stücken sind allerdings drei Einzelabdrücke mit dem vollen Namen Shakspere's bekannt, nämlich: von „The London Prodigal" aus dem J. 1605 für Nath. Butter, vom ersten Theile des „Sir John Oldcastle" aus dem J. 1600 für Thomas Pavier, und von „A Yorkshire Tragedy" aus dem J. 1608 ebenfalls für Thomas Pavier. Die Einzelausgaben von Thomas Lord Cromwell (1613), von The Puritan (1607) und von Locrine (1595) tragen aber auf dem Titel nur die Initialen W. S. als Angabe des Verfassers. Ferner wissen wir aus Henslowe's Diary, daß dieser an Monday, Drayton und Hathoway für Sir John Oldcastle 10 Pfund Sterling bezahlt hat. Außerdem fallen die beiden anderen Stücke unter Berücksichtigung des Datums ihrer Entstehung so sehr von dem Style Shakspere's ab, daß die überwiegende Stimme der Kritik ihre Echtheit nicht anzuerkennen vermocht hat. Den Grund, warum das Urtheil über Pericles in entgegengesetzter Weise ausgefallen

und das Stück in mehrere Ausgaben*) aufgenommen worden, haben wir daher nur in den inneren Kennzeichen zu ſuchen, wogegen die Frage, warum die Herausgeber der Folio das Stück unberückſichtigt gelaſſen haben, im Vergleich mit Timon von Athen, kaum zur befriedigenden Antwort zu bringen ſein wird.

Dieſe inneren Kennzeichen liegen allerdings in der innigen Wärme, mit welcher, beſonders vom dritten Acte an, die Geſtalten von Pericles und Marina, ſeiner Tochter, ausgeführt ſind. Auch ſpricht in dieſen Theilen Styl und Verſification unleugbar für Shakſpere's Eigenthümlichkeiten in ſeiner letzten Periode, wogegen in den erſten Acten an Beidem Erſcheinungen in die Augen fallen, welche damit nicht übereinſtimmen. Mancher iſt dadurch, ſowie durch den ganzen Character des Dramas, zu der Meinung verleitet worden, daſſelbe für eine Jugendarbeit Shakſpere's zu halten, welche er erſt in ſpäteren Jahren einer Ueberarbeitung unterworfen habe. An der Exiſtenz eines älteren Stückes deſſelben Stoffes können wir allerdings, nach einigen Andeutungen in The Memoirs of Edward Alleyn**) über Ausgaben für Garderobenſtücke zu demſelben, nicht zweifeln. Daran hielt ſich auch P. Collier behufs eines Winkes über die Vorarbeit, welcher ſich Shakſpere bedient haben könne. Charles Knight ging dagegen weiter, indem er eine Aeußerung Dryden's aus dem Jahre 1675 in ſeinem Prologe zu Davenant's Circe anzog. Dort heißt es:

> Shakspere's own Muse her Pericles first bore
> The Prince of Tyre was elder than the Moore.

Soviel ſcheint allerdings gewiß, daß uns das Datum des älteſten Druckes 1609 nicht unbedingt nöthigt, die Entſtehung

*) P. Collier, A. Dyce, How. Staunton, Globe-Edition (Clark et Wright).

**) Herausgegeben: in the publications of the Shakspere-Society by P. Collier p. 21.

dieſes Stückes kurz vorher zu ſuchen. Danach iſt daſſelbe wiederholt von den Schauſpielern des Königs aufgeführt worden. Nach dem, was ich, ſchon bei anderen Gelegenheiten, über die Wahrſcheinlichkeit ausgeſprochen habe, daß zwiſchen der erſten Erſcheinung eines Stückes auf der Bühne und der im Drucke ein längerer Zeitraum, als nur ein Jahr, vorausgegangen ſei, können wir auch hier mindeſtens an den Zeitpunkt von 1607 oder 1606 denken. Damit würde aber eine Jugendarbeit Shakſpere's nicht nachgewieſen ſein. Auch das Vorkommen eines Stückes von gleichem Inhalte, muthmaaßlich um mehrere Jahre früher, bei der Truppe von Edward Alleyn, ſpricht nicht dafür. Ueberdieß fehlen uns alle Andeutungen über die Betheiligung der Shakſpere'ſchen Truppe an einem Drama dieſes Namens vor dem Jahre 1609. Dagegen hat es einen nicht geringen Reiz, ſich vorzuſtellen, daß der eigenthümlich anziehende romantiſche Stoff und deſſen, von anderen Stücken Shakſpere's abweichende, Behandlung der Anſchauung und Phantaſie eines jungen Dichters mehr entſpreche, als der eines zur Reife gediehenen Meiſters. Die ganze Erſcheinung macht mehr den Eindruck eines dramatiſirten Romanes als eines abgerundeten Drama's. Dabei erinnert ſie lebhaft an dieſelben Schwächen, welche Philipp Sidney in ſeiner Defence of Poesie den Dramatikern ſeiner Zeit vorwirft. Der wiederholte und oft gewaltſame Wechſel des Ortes, die Rückſichtsloſigkeit, mit der die Zeit behandelt iſt, wenn auch die Beſchreibung Philipp Sidney's nicht, wie Charles Knight meint, genau darauf paßt, ruft uns doch deſſen Tadel, nach dieſer Seite hin, lebhaft in das Gedächtniß zurück. So, würde man alſo ſagen können, wurden die Dramen nur in derjenigen Zeit behandelt, wo die Bühne noch nicht nach Shakſpere's Vorgang Anſpruch machte auf Erſcheinungen von einem mehr abgerundeten Organismus, und deshalb könne der Urſprung dieſes Stückes nur in der

allererſten Periode Shakſpere's zu ſuchen ſein. Charles Knight kommt es allerdings zu Statten, daß bis in das Jahr, wo der vor uns liegende Pericles entſtanden ſein kann, kein Stück Shakſpere's nachzuweiſen iſt, in welchem ſich die Handlung über Raum und Zeit ſo weit ausdehnte. Auch die Einführung des alten Gower und die Dumb shows, welche von ſeinen Reden begleitet werden, ſcheinen auf ein in der Kindheit der Bühne entſtandenes Stück hinzudeuten. Denn was in Bezug auf Raum und Zeit, beſonders dem erſten Theile Heinrich's VI., vorzuwerfen iſt, und der Chorus von Heinrich V. oder die Einleitung des zweiten Theiles von Heinrich IV. durch den Rumour, wird nicht genau mit dieſen Erſcheinungen zuſammengeſtellt werden wollen. Ich denke, die Folge wird wohl beweiſen, daß dieſe Argumentation nicht völlig einſchlagend iſt. Am auffallendeſten ſteht indeſſen der Vermuthung, daß wir Bruchſtücke eines Jugendwerkes von Shakſpere in Pericles vor uns haben, die ganze Beſchaffenheit deſſen entgegen, was allenfalls noch für einen Ueberreſt aus der früheſten Zeit Shakſpere's gehalten werden ſollte. Offenbar könnte nur in den erſten Acten und in wenigen Einzelheiten der letzten drei Acte die Rede davon ſein. Was als ein Product, das dem vollendeten Dramatiker nicht zugetraut werden könne, zu bezeichnen ſein dürfte, iſt aber weit entfernt von der gewohnten Schreibart Shakſpere's. Es handelt ſich dabei, ähnlich wie in Timon von Athen, vorzugsweiſe um Eigenthümlichkeiten, die wir nirgends bei Shakſpere wiederfinden. Die Annahme zweier verſchiedener Verfaſſer iſt daher längſt vertheidigt worden. Namentlich hat P. Collier ſchon lange vor der Entdeckung der ſchon erwähnten, vollſtändigen Erzählung der Geſchichte des Pericles durch G. Wilkins, wodurch ein neues Licht über die Frage verbreitet wird, den Aufſtellungen von Charles Knight entſchieden widerſprochen. Nach einem in Zürich aufgefundenen alten Drucke veröffentlichte nämlich im

J. 1857 Tycho-Mommſen im Verein mit P. Collier*) die proſaiſche Erzählung. Daß ſie dazu abgefaßt war, den Stoff des vor 1609, unter der Einführung von John Gower, von den Schauſpielern des Königs gegebenen Drama's allgemeiner bekannt zu machen, geht nächſt dem Titel und der Schlußbemerkung der Widmungsſchrift aus dem Inhalte hervor. Dieſer ſchließt ſich genau der Handlung des Drama's, zuweilen ſogar den Worten deſſelben, an. Nur iſt es nicht vollſtändig zutreffend, wenn P. Collier in dem Vorworte zu dem Abdrucke von Mommſen ſagt, es habe hier das umgekehrte Verhältniß gegenüber der üblichen Gewohnheit ſtattgefunden, nach welcher auf dem Grunde von Erzählungen Dramen verfaßt worden, da hier der Verfaſſer aus einem Drama eine Erzählung gebildet habe. Denn der Erzähler lehnt ſich in vielen epiſchen Ergänzungen an den Bericht Gower's in ſeiner Confessio Amantis und an die von Laurence Twine, Gentleman, im J. 1576**) herausgegebene Erzählung von den Schickſalen des Apollonius, Prinz von Tyrus, an die ebenfalls nicht Original, ſondern, mit Ausnahme weniger Abänderungen und Zuſätze, aus „Gesta Romanorum“ überſetzt war. Ueberdieß iſt dieß vielleicht nicht der einzige Fall, wo aus einem Drama eine andere proſaiſche oder metriſche Erzählung entſtanden iſt.

---

*) Der vollſtändige Titel des alten Druckes lautet: The painfull Adventures of Pericles Prince of Tyre being the true history of Pericles as it was lately represented by the worthy and ancient poet John Gower. At London print. for Nathan Butter 1608.

**) Abgedruckt mit der betreffenden Stelle aus J. Gower's Confessio Amantis in Shakſpere's Library by P. Collier unter dem Titel The Pattern of painfull adventures: containing the most excellent, pleasant and variable historie of the strange accidents that befell unto Prince Apollonius, the Lady Lucina, his wife, and Tharsia his daughter, wherein the uncertaintie of this world and the fikle state of mans life are lively described, Gathered into English by Laurence Twine gentleman.

Ob die englische Version der Geschichte von Hamlet nach Belforest älter oder neuer, als das Drama Shakspere's sei, ist schon von Dr. Elze in seiner Hamletausgabe in Frage gestellt worden. Ebenso ist es zweifelhaft, ob die Ballade über Titus Andronicus dem Drama, oder dieses der Ballade die Entstehung verdanke.

An sich selbst könnte daher die von Dr. Delius aufgestellte Meinung, nach welcher die Herausgabe dieser Erzählung gewissermaaßen als ein Protest gegen das unbeschränkte Eigenthumsrecht Shakspere's an diesem Drama, von Seiten G. Wilkins, angesehen werden dürfe, nicht ohne Weiteres annehmbar scheinen. Jedenfalls müßte dieser Protest, der allenfalls nur nach der Aufführung des Drama's unter Shakspere's Namen stattgefunden hätte, nicht sehr wirksam gewesen sein, da der Druck des Stückes, wiederum mit dem vollständigen Namen Shakspere's, von jüngerem Datum ist. Dagegen ist der Berufung des Dr. Delius auf das schon genannte (in Dodsley's Old plays Vol. V abgedruckte) Drama „The Miseries of inforced marriage" vollständig beizupflichten. Derselbe Wechsel zwischen einfacher Rede in Prosa und Pathos in metrischer Form, dieselbe willkürliche Einmischung von Reimcouplets, wie sie in Timon von Athen sowohl, als hier, auffällt, findet sich auch in dem genannten Drama. Wie wenig wir auch von dem Verfasser desselben wissen — worüber schon oben gesprochen worden — so kann man ihm doch ein gewisses Talent der Darstellung nicht absprechen. So ist z. B. als einzelnes Detail die Stelle in The Miseries of inforced marriage (Act I) zu loben, wo Scarborow und Clara sich gegenseitig die ehelichen Pflichten vorhalten. Es scheint, als habe der Verfasser, dem Vorbilde Shakspere's folgend, nach sinnreichen Wendungen und Gedanken, sowie nach einem gewissen Reichthume an Metaphern und Bildern möglichst getrachtet. Auch in denjenigen Stellen des Pericles, die man

ihm allenfalls zuſchreiben kann, findet ſich dieſes Streben wieder. Natürlich erreicht er ſein Vorbild ſo wenig, daß man, eben bei dem weiteren Fortſchreiten in der Betrachtung des Stückes, ohne große Aufmerkſamkeit, die Veränderung des Tones augenblicklich fühlt. Die Gedanken werden klarer und die Accorde der Empfindungen ſind voller und ergreifender. Man kann noch weiter gehen, indem man den Inhalt des einzigen Stückes, das wir von G. Wilkins kennen, damit vergleicht, was ihm, ſei es in Timon oder Pericles, zuzuſchreiben iſt. Schon aus dem Berichte, den Dr. Delius von dieſem Stücke giebt, kann man ſich nicht entbrechen, an der Gediegenheit des dramatiſchen Talentes von G. Wilkins zu zweifeln. Die Motive ſind im Ganzen ſchwach und daher fehlt es an dem harmoniſchen Zuſammenhange der Charactere. Nach den erſten Reden zwiſchen Scarborow und Clara iſt man nicht vorbereitet auf den Ernſt der ſchon erwähnten Betrachtungen über die gegenſeitigen ehelichen Pflichten. Noch weniger kann man den heroiſchen Entſchluß Clara's erwarten, ſich nach der, allerdings tief verletzenden, Abſage Scarborow's das Leben zu nehmen. Dieſe Wendung iſt um ſo mehr eine Atrocität, als unter den Beweggründen zu der Erwiderung auf die Abſage des Bräutigams, „excuse me I am married", mit den Worten, „excuse me I am dead", und zu dem Selbſtmorde weit weniger die getäuſchte Leidenſchaft, als ein überſpanntes Ehrgefühl, vorherrſcht. In dem ganzen Stücke fehlt es überhaupt durchweg an der Feinheit, ja ſelbſt an der Empfänglichkeit des Gefühles für tiefe Empfindungen, und namentlich für ſittliche Würde. Sollen wir, wie es des Verfaſſers Abſicht ſcheint, die Verlobung Scarborow's mit Clara als das Werk gegenſeitiger Neigung betrachten, ſo müſſen wir in ſeinem Widerſtande gegen das Verlangen des Vormundes, eine andere Ehe einzugehen, die auf einer ſolchen Neigung ſich ſtützende Energie vermiſſen. Der ganze Sinn des Stückes

leidet darunter, da wir eben nicht eine erzwungene Heirath sehen. Dadurch wird auch das Motiv des jungen Mannes, sich in der Verzweiflung über diesen Zwang der verrufensten Lebensweise zu ergeben, völlig abgeschwächt, und die Wandlung in dessen Wesen, das vorher belobt wird, sollte gerade am meisten motivirt werden. Fast noch schlimmer steht es um das Verhalten Buttler's, der, als ein alter Diener des Hauses, von hingebender Treue geschildert wird, und in dieser Eigenschaft sich der beiden Brüder Scarborow's und dessen Schwester annimmt, weil der Antheil ihrer Erbschaft vom lüderlichen Bruder verpraßt worden. Buttler hält die Brüder, um ihnen Subsistenzmittel zu verschaffen, zu Straßenraub an und verheirathet die Schwester auf betrügerische Weise an den verworfensten Genossen von Scarborow's Lüderlichkeiten, weil dieser Ilford durch den Tod seines Vaters in den Besitz eines kleinen Vermögens gekommen ist. Als nun Alles in die größte Verwirrung gerathen, Scarborow in der äußersten Verzweiflung und das andere Brüderpaar in Gefahr ist, an den Galgen zu kommen, da tritt plötzlich, wie ein Deus ex machina, der Glücksfall ein, daß Scarborow, unvermutheter Weise, eine überaus reiche Erbschaft macht. Er kann dadurch sich und die Geschwister aus allen Verlegenheiten reißen, gelobt, in einem neuen Leben zu wandeln und vereinigt sich wieder mit der ihm aufgedrungenen Gattin Katharina, die ihm unterdessen Zwillinge geboren hat.

Nach der Betrachtung eines so wunderlichen Machwerks könnten wir uns fast fragen, ob wir noch G. Wilkins diejenigen Theile in Timon von Athen und in Pericles zutrauen könnten, welche Shakspere unbedingt nicht zuzuschreiben sind. Dem Inhalte nach sind die bezüglichen Stellen im erstgenannten Stücke nicht von entscheidendem Gewicht. Aber was wir im Beginne von Pericles lesen, kann fast für besser gelten, als Alles in „The Miseries of inforced marriage".

Die Scenen, wo Pericles um die namenloſe Tochter des Antiochus wirbt, das verbrecheriſche Verhältniß zwiſchen Beiden entdeckt, ſeine Unterredung mit dem treuen Helicanus, ferner die Vorgänge in Tharſus und endlich die Erlebniſſe Pericles' in Pentapolis, das Alles iſt weit beſſer dargeſtellt als das Meiſte in jenem Drama. Könnte man von den willkürlich angebrachten Reimcouplets abſehen, oder die Sentenzen, welche ſie meiſtentheils enthalten, und eben Shakſpere's Gewohnheit zumeiſt widerſprechen, als müſſige Redetheile ſtreichen, ſo würde wenig übrig bleiben, was nicht allenfalls Shakſpere zuzutrauen wäre.

Auch aus der Erzählung, deren Abfaſſung durch G. Wilkins, nach der Namensunterſchrift unter der Widmung an Henry Fermor, unzweifelhaft iſt, ließen ſich, wenn man wollte, gegen deſſen Antheil an dem Drama Zweifel entnehmen. Trotz der ſchon gedachten Uebereinſtimmung des allgemeinen Inhaltes und der ſtellenweiſen Identität des Ausdruckes, wovon ebenfalls ſchon geſprochen worden, finden ſich einzelne auffallende Differenzen. Sie ſind nicht in den epiſchen Verbindungen zu ſuchen. Daß davon Manches in der dramatiſchen Behandlung ganz ausfallen, oder nur oberflächlich angedeutet werden durfte, iſt ſelbſtverſtändlich. Doch ſind auch an anderen Stellen die Differenzen ſo groß, daß manche Kritiker, unter Anderen P. Collier, vermuthet haben, die Erzählung ſei von dem Verfaſſer nach einer ſtenographiſchen Niederſchrift des Inhalts bei der Aufführung des Drama's abgefaßt worden. Man hat ferner geglaubt — was allerdings auch wahrſcheinlich iſt —, daß uns der Quartabdruck ſowohl, als die Folioausgabe von 1664 den Originaltext nicht vollſtändig gebe, und daher Manches aus der Erzählung zu ergänzen ſei. Wenn nun aber der Verfaſſer derſelben wirklich den ausgedehnten Antheil, den man ihm zutraut, an dem Drama gehabt hätte, ſo würde er ja der ſtenographiſchen Niederſchrift nicht bedurft haben.

Wie dem auch sei; die Betheiligung zweier verschiedener Autoren an Pericles sowohl, als an Timon von Athen wird nicht wegzuleugnen sein. Am wenigsten wird dem Verfasser von The Miseries of inforced marriage die tiefsinnige und überaus gefühlvolle Ausführung der Situationen in den letzten drei Acten des Pericles zuzutrauen sein. Ob nun wirklich an dem ursprünglichen Originale des G. Wilkins schon von vornherein einige Aenderungen angebracht, wogegen die Handlung in den drei letzten Acten gründlich umgearbeitet worden ist, wird nur von untergeordnetem Belang sein, wenn wir uns nur darüber vereinigen, daß in diesem letzten Theile der Antheil Shakspere's unleugbar ist. Und darüber wird nach dem, zur Zeit von der Kritik eingenommenen Standpunkte eine weitere Ausführung kaum erforderlich scheinen.

Dagegen kann die Betheiligung Shakspere's an diesem Drama einige Betrachtungen veranlassen, die nicht blos für die Verständigung mit Shakspere's poetischer Individualität, sondern für die Geschichte des englischen Drama's überhaupt von Belang sind. Die Popularität des Stoffes kann dazu wesentlich beigetragen haben. Daß das Drama, bei seiner abweichenden Form von allgemeinen dramatischen Regeln und Gewohnheiten, dennoch einen langandauernden Beifall gefunden hat, ist durch die wiederholten Abdrücke desselben bewiesen. Auch nach der Restauration, in einer Zeit, wo Shakspere zwar nicht vergessen war, aber nicht mehr verstanden wurde, fand es seinen Platz auf der Bühne und seine Anhänger unter der Lesewelt, wie schon aus der Aufnahme desselben in die Folio von 1664 hervorgeht. Die allgemeine Beliebtheit dieser Erzählung läßt sich, — wie aus Mommsen's Einleitung zu dem Abdrucke von 1857 hervorgeht*) — mindestens bis

*) cf. Pericles Prince of Tyre ed. by Prof. Tycho Mommsen. Preface XVIII.

in das 10. Jahrhundert n. Chr. mit Bestimmtheit nachweisen. Wir brauchen daher nicht auf dem Wege, der von Douce*) angedeutet wird, weiter zu gehen, um dessen gewiß zu sein, daß in der Erzählung der Gesta Romanorum nicht das Original derselben zu suchen ist. Sie gehört zu denjenigen romantischen Producten des Mittelalters, welche unter den mannichfaltigsten Gestaltungen und unter den verschiedensten nationalen Bedingungen einen unverwüstlichen Reiz auf die Imagination ausüben. Immerhin leidet sie an vielen Schwächen, die sie auch mit anderen ihrer Geschwister gemein hat. Heutzutage stoßen wir uns allerdings leicht an die Erwähnung der unnatürlichsten Laster und äußersten Sittenlosigkeit. Das verbrecherische Verhältniß von Antiochus zu seiner Tochter und die Gefahr Marina's, der Prostitution zu verfallen, sind Motive, deren sich ein Romanschreiber heutiger Tage nicht gern bedienen würde. Auch in der Erfindung der Begebenheiten verräth sich kein außerordentlicher Reichthum der Phantasie. Daß die feindlichen Seestürme sich zweimal erheben müssen, um eine entscheidende Wendung in den Begebenheiten zu veranlassen, würde man leicht tadeln können. Von den großen Unwahrscheinlichkeiten braucht kaum gesprochen zu werden. Die Stimmung und die Verhältnisse des Mittelalters brachten es mit sich, daß die Zuhörer oder Leser solchen Erzählungen einen bereitwilligen Glauben entgegentrugen, um so mehr, wenn sich der Vortrag der Naivetät der Gemüther mit gleicher Naivetät anschloß. Wie hätten sonst die Märchen aus Tausend und einer Nacht und Alles, was daraus in andere Literaturen übergegangen ist, so ausgedehnten und so andauernden Beifall finden wollen. Doch ein bestimmter Characterzug geht durch die meisten dieser mittelalterlichen Erfindungen hindurch und entscheidet zumeist über ihre Popu-

*) Illustration of Shakspere. Vol. II. p. 135.

larität. Laurence Twine mochte wohl wiſſen oder mindeſtens fühlen, was er that, als er auf dem Titel ſeiner Erzählung dieſes Stoffes ſagte: „in derſelben ſei die Unſicherheit dieſer Welt und die Gebrechlichkeit des Lebensbeſtandes des Menſchen lebendig beſchrieben.“ Das Bedürfniß der Betrachtung des menſchlichen Sein und Lebens unter dem ewigen Einfluſſe der Gegenſätze von Glück und Unglück, Leiden und Freuden iſt denn auch in der That der eigentliche Boden, auf dem dieſe naiven Fictionen erwuchſen. Um Laſter auf der einen, und um Tugend auf der anderen Seite, mußte es ſich dabei wohl auch handeln. Meiſtentheils tritt aber jenes wie dieſes mehr in dem Lichte einer abgemachten Erſcheinung, als unter der Bedeutung eines perſönlichen Attributes auf, das in der individuellen Willensfreiheit des Einzelnen ſeinen Grund hätte. Nicht daß überall beide Seiten des menſchlichen Weſens mit Gleichgültigkeit betrachtet würden. Das Böſe entgeht ſo wenig der Verdammniß, als die Tugend ihrer Verehrung entbehrt, wenn gleich das feinere ſittliche Gefühl nicht immer ſeine Rechnung findet und manchen Abweichungen davon eine überaus nachſichtsvolle Anſchauung zu Theil wird. Doch wenn auch in der Regel das Böſe der Nemeſis anheimfällt und die Tugend aus den Gegenſätzen von Glück und Unglück triumphirend hervorgeht, wie es auch hier der Fall iſt, ſo fehlt doch durchgängig der innige Zuſammenhang des inneren ſeeliſchen Lebens mit den äußeren Umſtänden. Der Gegenſatz, der in der zweiſeitigen Natur des menſchlichen Weſens von Haus aus begründet iſt, kommt kaum oder durchaus nicht zur Sprache. Von der Wahrheit, daß des Menſchen Gemüth auch ſein Schickſal ſei, kann noch nicht die Rede ſein. Und doch kann das Gemüth auf ſeinen berechtigten Antheil an den, zur Anſchauung dargebotenen, Begebenheiten weder ſubjectiv, noch objectiv verzichten. Der Verfaſſer will eben ſo auf daſſelbe wirken, als der Leſer oder Zuhörer ſeinen Beifall

von der Berührung desſelben abhängig macht. Nun iſt es aber von eigenthümlichem Intereſſe, zu beobachten, wie das Bedürfniß des Gemüthes ſchon mit den erſten Geburtswehen der ſogenannten Renaiſſance im 14. Jahrhundert, bei der Schöpfung und dem Genuſſe poetiſcher Erſcheinungen, immer gebieteriſcher auftritt; und ich bin daher nicht abgeneigt, mich einer jüngſt von Profeſſor Hettner ausgeſprochenen Anſicht anzuſchließen, wonach er in dem Auftreten von Petrarca und Boccaccio die erſten Schritte zur Renaiſſancepoeſie erkennt, wie ich das ſchon bei Gelegenheit von Troilus und Creſſida vorübergehend angedeutet habe. Wenn nun auch die Entſtehung dieſer Fiction von Apollonius von Tyrus wahrſcheinlich weit hinter dieſer Periode zurückliegt, ſo geht doch daraus, daß ſie mit reger Theilnahme und mit Beifall weit in die Renaiſſanceperiode hineingewachſen iſt, die Uebereinſtimmung ihres Inhaltes mit der fortgeſchrittenen Stimmung der ſpäteren Zeit hervor. Somit ſcheint denn auch die natürliche Erklärung für die Popularität des Stückes ſowohl, als für die Theilnahme Shakſpere's an der Ausführung dieſes Stoffes gefunden.

Allein zu dieſem Ende bleibt noch Einiges zurück. Ich habe ſchon im erſten Bande meiner Shakſpere-Studien darauf hingewieſen, daß mit dem Einfluſſe der unmittelbaren Vorgänger Shakſpere's auf die Bühne die Wiedergeburt derſelben begann. Wenngleich Alle, wie Marlowe, Green, Lilly, Peel und Lodge, die Mittel noch nicht zweckmäßig handhabten, ſo folgten ſie doch dem unbewußten Bedürfniſſe, die Handlung zur Hauptſache zu machen. Als die Quelle derſelben Gemüthszuſtände und Erregungen zu betrachten, war die natürliche Folge davon. So ſtreiften ſie denn nahe an die Erreichung des Zieles, im Drama nicht blos die äußeren Gegenſätze von Glück und Unglück, ſondern auch den inneren Conflict der Leidenſchaften darzuſtellen. Allerdings vergriff ſich Marlowe in der Verſinnlichung von Uebertreibungen und Atrocitäten. Aber

er ſchaute doch mit poetiſcher Intuition in die Tiefen des Gemüthes. Nur Shakſpere blieb es vorbehalten, eben auch auf dem Boden der Renaiſſance, den Cauſalnexus zwiſchen dem Inneren des Menſchen und ſeinem Schickſale oder Verhängniß erfaſſen und in der dramatiſchen Ausführung leibhaftige Bilder des menſchlichen Lebens, in heiterem Scherze, wie tiefſinnigem Ernſte, darzuſtellen. Von dem Streben nach dieſer höchſten Vocation des Drama's muß allerdings in dieſem Stücke abgeſehen werden, wenn wir gleich von dem Momente an, wo Shakſpere die Leitung deſſelben übernahm, die auftretenden Geſtalten von einem wärmeren Lebensblute durchſtrömt ſehen, als im Beginne der Handlung. Ich mag nicht entſcheiden, ob in dem Eindrucke einer ſceniſchen Ausführung, die von Shakſpere's großen Tragödien und ſeinen beſten Comödien weit abliegt, der weſentlichſte Grund für Charles Knight und andere Kritiker gelegen haben könne, um dieſes Drama für eine Jugendarbeit Shakſpere's anzuſehen. Doch liegt es nahe, daß ſie den Gegnern dieſer Anſicht den Vorwurf machen könnten, den Dichter, trotz ſeines Fortſchrittes zur höchſten Ausbildung, eines Rückſchrittes zu beſchuldigen. Allerdings darf die Meinung einige Geltung beanſpruchen, daß ſich dieſes Drama dem Geiſte derjenigen Schöpfungen nähert, in welchen die Mannichfaltigkeit der Begebenheiten eine hervorragendere Rolle ſpielt, als die Vergegenwärtigung der inneren Gegenſätze des Gemüthes und ihres Zuſammenhanges mit dem Schickſale der handelnden Perſonen, wie man das an den meiſten Dramen ſelbſt der beſten Nachfolger Shakſpere's, wie Beaumont und Fletcher, Maſſinger und Anderer, bemerken kann. Wenn dieſe Richtung zur Regel gemacht würde, ſo könnte man wohl von einem Rückſchritte ſprechen. Doch iſt es fraglich, ob es nicht auch dem größten Dichter geſtattet ſein dürfe, in einzelnen Fällen von jener ſtrengeren und ernſteren Bahn abzugehen und, ohne directen Anſpruch auf

hochtragiſche und tiefeingreifende Erſchütterungen, nur die feſſelnde Verwickelung ſeltſamer Begebenheiten zum Gegenſtande der Unterhaltung ſeines Publikums zu machen. Daß die Bühne im Allgemeinen den Anſpruch auf die Freiheit dieſer Abwechſelung habe, iſt nach den Erfolgen, welche ſelbſt untergeordneten Schöpfungen dieſer Richtung geworden ſind, nicht zu bezweifeln. Shakſpere beging alſo, weder an ſeiner Vocation, noch an der Bühne ſelbſt, ein Vergehen, indem er dieſen Stoff mit den ſchönſten Blumen ſeiner poetiſchen Imagination ſchmückte. Denn die Scenen, in denen Marina ihre jungfräuliche Ehre vertheidigt, ihre Begegnung mit dem ihr unbekannten Vater, und deſſen tiefe Gemüthsbewegung bei der Wiederentdeckung ſeiner Tochter gehören zu den ſchönſten und rührendſten Schöpfungen des Dichters. Ob er ſich aber dabei nicht zu weit zu dem, ſchon im Verfall begriffenen, Geſchmacke des Publikums herabgelaſſen und nach dem Beifalle deſſelben auf eine, ſeiner Stellung unwürdige Weiſe geſtrebt habe, könnte möglicher Weiſe gefragt werden. Allerdings liegen uns mannichfache Beweiſe von dem, ſeit ungefähr 1603/4 ſichtlich zunehmenden, Verfall des allgemeinen Geſchmackes vor. Selbſt das beſprochene Stück von Wilkins muß, trotz ſeines tadelnswerthen Inhaltes, eine nicht geringe Popularität gehabt haben, da es mehrere Auflagen erlebt haben ſoll. Auch muß es noch nach der Reſtauration in friſchem Gedächtniß geweſen ſein, da es Mrs. Aphra Behn — eine Frau, die ſich nicht blos als dramatiſche Dichterin, ſondern auch durch diplomatiſche Intriguen bekannt machte (ſtarb 1689) — um 1671 in einer neuen Bearbeitung wieder auf die Bühne brachte.*) Wäre nun auch Shakſpere durch

*) Nach einer Anmerkung in Dodsley's Old plays Vol. V. p. 5 ſoll es den Titel The Town Fop, or Sir Timothy Tawdry gehabt, nach Biographia dramatica von Baker, Reed und Jones aber The forced marriage geheißen haben.

die Ueberzeugung, daß der Stoff Beifall finden werde, zur Betheiligung an dieſem Stücke veranlaßt worden, ſo könnte ich deshalb um ſo weniger einen Vorwurf gegen ihn erheben, als er ſeine poetiſche Begabung damit nicht verleugnet. Vielmehr möchte ich noch weiter gehen und die Ueberzeugung ausſprechen, daß er mit ſeiner Zeit in viel zu innigem Zuſammenhange ſtand, um ſich dem Einfluſſe derſelben irgendwie entziehen zu können. Ich glaube ſogar, manches ſeiner Stücke würde ohne denſelben gar nicht entſtanden, oder mindeſtens nicht ſo ausgeführt worden ſein, als es der Fall iſt. Am meiſten gilt das vielleicht von den drei Dramen, welche uns für das nächſte Buch zur Betrachtung übrig bleiben. Jedenfalls werden ſie Anhaltepunkte gewähren, um uns davon zu überzeugen, daß er, gerade in ſeiner letzten Periode, weder Mittel, noch Motive verſchmähte, welche in dieſem Stücke ſeiner Gewohnheit zu widerſprechen ſcheinen. In ſo weit alſo auf dieſen Umſtand die Vermuthung geſtützt werden wollte, daß Pericles zum Theil für eine Jugendarbeit Shakſpere's zu halten ſei, würde dieſelbe durch die zunächſt zu beſprechenden Dramen, über deren Abfaſſung in der letzten Periode ſeiner poetiſchen Laufbahn kaum ein Zweifel herrſchen kann, am meiſten hinfällig werden.

Viertes Buch.

W. Shakſpere's letzte Märchendramen:

Cymbeline. Das Wintermärchen. Der Sturm.

Digitized by Google

Einleitung.

P. P.

Wiewohl die drei Dramen, die uns noch zu beſprechen bleiben, nicht alle unzweifelhaft jünger ſind, als die bisher betrachteten, habe ich dennoch genügenden Grund, um mit ihnen meine Studien abzuſchließen. Daß ſie ohne Ausnahme der letzten Periode von Shakſpere's poetiſch dramatiſcher Laufbahn angehören, wird von faſt allen Auslegern des Dichters mit Uebereinſtimmung angenommen. Ob aber auch unter Anderen Cymbeline früher entſtanden ſein kann als Antonius und Cleopatra oder Coriolan, und wahrſcheinlich auch Heinrich VIII., ſo bilden doch alle drei, ohne Unterſchied, einen entſchiedenen Gegenſatz gegen die meiſten, zuletzt beſprochenen Dramen. Wir haben in dieſen wiederholt den Eindruck vermißt, den die Stücke aus den früheren Perioden auf das Gemüth machen. Nicht blos, daß die tiefſinnige Reflexion mehr vorzuherrſchen ſcheint; es iſt auch hier und da eine, faſt in Bitterkeit fallende, Verſtimmung zu bemerken geweſen. An den uns gegenwärtig vorliegenden Dramen ſcheint dagegen das Gemüth des Dichters mehr Theil genommen zu haben, mindeſtens wirken ſie meiſt unmittelbarer auf das Gemüth des Beſchauers oder Leſers, als manche unter jenen. Eine weit ernſtere und tiefer eindringende Anſchauung und Aus-

führung des Gegenstandes, als in den jugendlich heiteren Dichtungen der beiden ersten Abschnitte, ist allerdings unverkennbar. Sie tragen alle den Stempel eines Verfassers, der mit den vorgerückten Jahren an vielseitigen Erfahrungen reicher geworden und den mannichfachen Räthseln des Lebens und des Gemüthes tiefer auf den Grund geblickt hat. Allein es fehlt ihnen dabei nicht, wie manchen anderen aus derselben Periode, der Glanz einer wohlthuenden Färbung. Nach dieser darf man, wie ich glaube, nicht blos auf eine mildere Stimmung des Dichters, sondern auch auf die Anschauung des Lebens und seiner Gegensätze unter einem versöhnlicheren Lichte schließen. Es liegt sogar Vieles in diesen Dramen, was an die jugendlichen Empfindungen erinnert, welche in früheren Dichtungen das Gemüth lebhaft ansprachen.

Es kann es Jeder erlebt haben, daß Eindrücke und Empfindungen, welche der Jugend, in ihrer unbefangenen Anschauung des Lebens, recht eigentlich angehörten und theuer waren, in den mittleren Jahren aber, mit dem mehr und mehr reifenden Verstande, willkürlich in den Hintergrund geschoben wurden, mit dem Vorrücken der Jahre, und namentlich mit dem herannahenden Alter, der Erinnerung in erneuter Lebhaftigkeit zurückkehren. Sie mögen allerdings an dem phantastisch zauberhaften Glanze, in dem sie das jugendliche Gemüth aufgenommen und gepflegt hat, Vieles verloren haben. Doch wenn auch von dem, mit manchen Täuschungen verbundenen, Reize Vieles durch die Erfahrungen des Lebens abgestreift ist, so werden sie doch dem Gemüthe immer noch werthvoll bleiben, ja sie können, unter einem anderen Lichte angeschaut, demselben sogar theuerer werden, als früher. Mag man mich immerhin eines zu günstigen Vorurtheiles für Shakspere's Individualität beschuldigen, so kann mich dieser Vorwurf doch nicht abhalten, in diesen Dramen — „Cymbeline", „Das Wintermärchen" und „Der Sturm" —

Winke zu entdecken, nach welchen es wahrscheinlich ist, daß sich Shakspere's Gemüth, selbst in seinen reifsten Jahren, den Eindrücken und Empfindungen seiner Jugend mit erneuter Wärme zugewendet hat.

Um das anzunehmen, muß man allerdings von der Voraussetzung der Individualität eines poetischen Gemüthes ausgehen, das, wie immer auch die Eindrücke des Lebens und der Umgebungen, sei es störend oder verletzend, auf dasselbe gewirkt haben, in der Treue gegen sich selbst niemals auf die Dauer beirrt worden ist. Ich darf hoffen, in meinen bisherigen Auslassungen nachgewiesen zu haben, daß trotz der Schwächen und Unvollkommenheiten, die an den älteren Dramen Shakspere's auffallen, überall das Streben nach der Vergegenwärtigung einer organisch abgerundeten Erscheinung nach dem Leben unverkennbar vorherrscht. Je mehr der Dichter in der Einsicht desselben mit Alter und Erfahrung vorschreitet, um so tiefsinniger wird auch die Anschauung und um so abgerundeter die Ausführung, wenn gleich der Fortschritt nicht in einer geraden und ununterbrochen aufsteigenden Linie zu verfolgen ist, sondern sich mehr wellenförmig auf und niederschwankend darstellt. Doch ist der Eindruck einer poetischen Individualität, die mit sich selbst über das Ziel ihres Strebens einig ist, überall vorherrschend. Das würde nicht denkbar sein, wenn nicht in Shakspere's seelischem Wesen die, jedem Einzelnen innewohnenden, Widersprüche auf möglichst versöhnliche Weise zur Ausgleichung gebracht, oder mindestens ihre Ausgleichung consequent erstrebt worden wäre. Die Objectivität, welche man überall an ihm rühmt, kann auf keinem anderen Grunde, als auf dieser inneren Harmonie, beruhen. Zugleich ist diese sowohl Ursache als Folge einer scharf abgegrenzten Individualität. In dieser Eigenthümlichkeit Shakspere's liegt aber auch die größte Schwierigkeit, ihn überall erschöpfend zu verstehen und gerecht zu beurtheilen;

und im engſten Zuſammenhange damit ſteht die Frage, in wie weit er als maaßgebendes Muſter für dramatiſche Poeſie gelten darf.

Die Erfahrung hat es zur Genüge bewieſen, in welche Abwege ſich der dramatiſche Dichter verirren kann und muß, wenn er die Muſtergültigkeit Shakſpere's vorzugsweiſe in der äußeren Erſcheinung ſucht. Was einer ſo ſcharf abgegrenzten und erſchöpfend ausgeprägten Individualität, wie der ſeinigen, nicht blos erlaubt, ſondern auch in der Regel unabweisliches Bedürfniß war, muß, ohne dieſen Vorderſatz angewendet, abſtoßend und fehlerhaft werden. Darauf iſt vorzugsweiſe der Ausſpruch Leſſing's zu beziehen, daß es eben ſo ſchwer oder unmöglich ſei, Hercules ſeine Keule als Shakſpere einen Vers zu entwenden. Auch darf zum großen Theile in dem Mißverſtändniſſe der Nachahmung die Veranlaſſung zu der Wahrnehmung und dem Tadel von Fehlern an Shakſpere'ſchen Schöpfungen geſucht werden, während die Abweichung von Gewohnheiten und Regeln, die entweder von claſſiſchen Muſtern abgeleitet worden, oder ſich erſt im Laufe der ſeit Shakſpere verfloſſenen Jahrhunderte ausgebildet und feſtgeſtellt haben, meiſtentheils das unvermeidliche Reſultat ſeiner ſcharf ausgeprägten Individualität iſt. Daher würde die Verbeſſerung ſolcher vermeintlicher Fehler in den meiſten Fällen das urſprüngliche Gepräge dieſer Individualität aufheben. Als Iffland vor langer Zeit in der Einführung Shakſpere's auf der deutſchen Bühne eine Gefahr für die Schauſpielerkunſt erblickte, und deshalb davor warnte, war er auf ſeinem Standpunkte in demſelben Rechte, wie die Kritiker, welche in der Nachahmung Shakſpere's für die dramatiſche Poeſie eine Verderbniß befürchteten. Das Eine wie das Andere beruht eben nur auf der mißverſtändlichen Beantwortung der Frage, ob und wie weit Shakſpere's Schöpfungen eine unbedingte Muſtergültigkeit zuzuſprechen iſt.

Der Optimiſt in der Kritik, der die Forderung ſtellen wollte, daß jede poetiſche Auslaſſung, aus Ehrfurcht vor der Selbſtändigkeit der Poeſie, anerkannt und vertheidigt werden müſſe, würde ſich in demſelben Unrecht befinden, wie der Peſſimiſt, bei dem nur das unbezweifelte Ingenium von urſprünglicher Productivität Gnade fände, und dagegen das, auf halbem Wege ſtehen bleibende, Talent überall einer unbedingten Abweiſung begegnete. Dieſe Aufſtellung kann zwar für paradox, oder mindeſtens für allzu ſpitzfindig gelten. Allein ſie iſt in Bezug auf allgemeine Kritik, beſonders aber für das Urtheil über Shakſpere und deſſen Muſtergültigkeit, deshalb hier einſchlagend, weil ſie uns auf den weſentlichen Unterſchied zwiſchen Talent und Ingenium führt. Und in der objectiven ſowohl als ſubjectiven Verwechſelung beider Begriffe liegt zum großen Theile der Grund einer mißverſtandenen Beurtheilung oder Nachahmung Shakſpere's. Während dieſes überall mit unbeirrter Selbſtändigkeit productiv, bahnbrechend und, ſo zu ſagen, als ein neuer Eroberer im Reiche der Poeſie auftreten kann und ſoll, wird jenes die Erfüllung ſeiner Vocation der Begabung mehr auf dem Wege der Anlehnung an die neuen Entdeckungen dieſes zu ſuchen haben. So iſt es alſo ſelbſt für das, gegenüber von Shakſpere's Ingenium, untergeordnete, Talent gewiſſermaaßen eine Nothwendigkeit, dem mächtigeren Ingenium nachzufolgen, gleichviel, ob das talentvolle Individuum ſich derſelben bewußt iſt. Auch kann und wird es dem Talente an dem Erfolge der Förderung poetiſcher Ideen, welche doch nur jenes urſprüngliche Ingenium zum moraliſchen Urheber haben, nicht fehlen. Wir würden, um nur an unſere vaterländiſche Literatur zu denken, an dem Genuſſe und Verſtändniſſe unſerer größten Dichter, Goethe und Schiller, Vieles entbehren, wenn nicht Talente untergeordneter Art von ihnen geweckt worden wären, um, wie ſchwach es auch immer ſei, ihre Bahn zu betreten. Eben ſo gewiß

würde uns an Shakspere Manches dunkel und unverständlich bleiben, wenn nicht viele untergeordnete Talente, von mehr oder minderer Begabung, durch ihn angeregt, ihre Anlehnung an ihm gefunden hätten. Also eine bedingte Mustergültigkeit wird Shakspere, wie allen großen bahnbrechenden Ingenien, auch für untergeordnete Talente unzweifelhaft zuzusprechen sein. Wenn aber, wie schon bemerkt worden, in der Auffassung und Nachahmung nur der äußeren Erscheinung erfahrungsmäßig die Gefahr von Verirrungen und Fehlern liegt, so bleibt selbstverständlich nichts übrig, als das Streben, in den Geist und das Wesen seines Dichtens einzudringen. Seine rückhaltlose Hingebung an die verwickelten und räthselhaften Erscheinungen des Gemüthes und des Lebens, das völlige Aufgehen seines poetischen Ingeniums in der Ausführung des Stoffes, und bei dieser Objectivität das entschiedene Verleugnen jeder, außer dem Stoffe liegenden, Tendenz oder Absicht, das sind Vorzüge, die jedem Talente zum Muster dienen können, wenn auch das Streben danach nicht mit vollständigem Erfolge gekrönt werden kann. Damit steht, in der äußeren Erscheinung, auf natürliche Weise in Verbindung das Verschmähen jedes künstlichen Mittels zur Gewinnung des Beifalls, und die Freiheit im Gebrauche der Sprache nach dem individuellen Bedürfnisse des Stoffes und der Ausführung. Hier aber liegt auch die scharfe Grenzlinie, deren Ueberschreitung bei der Nachahmung sich am empfindlichsten rächt. Die tiefsinnige Intuition Shakspere's, sein tiefeindringender Scharfblick in die verwickeltesten Räthselfragen des Lebens und Gemüthes befähigt ihn, sich Aufgaben zu stellen, die fast mit Verwegenheit in die höchsten Regionen des Lebens hinausgreifen. In Uebereinstimmung damit steht eine ähnliche Kühnheit in der technischen und sprachlichen Ausführung. Wie diese uns erfaßt und erschüttert, so reißt uns auch der Gegenstand mit magischer Gewalt hin, und wir werden

zum Glauben an Verwickelungen, Begebenheiten und Individualitäten erhoben, welche unter anderen Umständen für excentrisch, gewaltsam, unwahrscheinlich, ja fast für unmöglich gelten könnten, und doch auf die Dauer sich unserem Fassungsvermögen als wahre Lebenserscheinungen anschließen. Diese harmonische Auflösung und Versöhnung von Gegensätzen und Widersprüchen sollte wohl als der Gipfel von Shakspere's Mustergültigkeit gelten. Und gewiß ist die Nachfolge nach diesem Ziele des angestrengtesten Strebens werth. Wie aber muß das noch so begabte Talent, dem nicht eine gleiche Macht des primitiven Ingeniums, wie Shakspere, zu Gebote steht, auf dieser Bahn erlahmen, wenn es, ohne diese Kraft, versucht, sich zu einer gleichen Kühnheit zu erheben, oder ohne das innere Bedürfniß des Gegenstandes an die sprachliche und technische Ausführung mit ähnlicher Kühnheit zu gehen!

Kann Shakspere in Bezug auf die Details der äußeren Erscheinung nicht unbedingt als maaßgebendes und überall nachahmungswürdiges Muster aufgestellt werden, so gilt das selbstverständlich in noch höherem Grade von seinen einzelnen Schöpfungen. Gerade in der letzten Periode finden sich mehrere, die nach Gehalt und Ausführung Zweifel erregen, nicht blos, ob sie einen gegründeten Anspruch haben, für bühnengerecht zu gelten, sondern sogar, ob sie nach allgemeinen Begriffen von Anstand und Sitte auf die Bühne gebracht werden dürften. Hinsichtlich des letzten Bedenkens, das von den Skeptikern an Shakspere's poetischer Erhabenheit und Mustergültigkeit vorzugsweise betont worden ist, habe ich schon die Nothwendigkeit und Verpflichtung, das Urtheil über ihn nicht nach den Begriffen der Gegenwart, sondern nach denen seiner Zeit zu bemessen, hinlänglich nachgewiesen. Auch in Bezug auf das erste Bedenken ist die große Verschiedenheit der damaligen Bühne von der gegenwärtigen als Erklärung und Entschuldigung anzuziehen. Doch nehmen, auch unter

Anerkennung dieſes Umſtandes ſelbſt maaßgebende Kritiker Anſtand, ihn in Bezug auf unantaſtbare Grundſätze der Dramaturgie von Fehlern freizuſprechen. Dr. Ulrici führt unter Andern mit gewohnter Einſicht und ſcharfer Diagnoſe aus, daß mehrere dieſer Dramen, zu denen die vorliegenden beſonders gehören, eine Mittelclaſſe zwiſchen Comödie und Tragödie bilden. Namentlich ſei in Maaß für Maaß, das doch von den Herausgebern der Folio den Comödien angereiht iſt, Stoff und Ausführung von ſo überwiegendem Ernſte, daß man mit Recht bezweifeln müſſe, ob es dieſe Benennung oder nicht vielmehr den, nach neuerem Sprachgebrauche üblichen, Titel eines Schauſpieles verdiene. So iſt es denn auch fraglich, ob Troilus und Creſſida den Titel einer Tragödie, unter dem es in der Folio aufgeführt iſt, mit Recht trägt. Am auffallendeſten iſt es, daß das erſte Stück unſerer gegenwärtigen Beſprechung, „Cymbeline king of Britaine“, unter den Tragödien aufgenommen iſt. Denn wie wir ſeiner Zeit ſehen werden, es fehlen dieſem Drama alle Erforderniſſe zu dieſer Benennung, nicht allein in Betracht der, nach allgemeinen äſthetiſchen Anſichten darüber aufgeſtellten, Grundſätze, ſondern auch nach Maaßgabe deſſen, was der allgemeine Sprachgebrauch damaliger Zeit als „tragedy“ zu bezeichnen pflegte. Es trägt vielmehr, gleich den ſchon gedachten Dramen, ebenſo wie das Wintermärchen und der Sturm, mehr den Character eines Schauſpieles nach unſeren Begriffen.

Ich weiß zwar nicht, ob ich mich der von Dr. Ulrici ausgeſprochenen Anſicht, nach welcher dieſe Gattung dramatiſcher Gedichte an ſich ſelbſt mit Ungunſt zu betrachten iſt, unbedingt anſchließen ſoll. Indeſſen bleibt doch ſo viel gewiß, daß die Verbindung von Begebenheiten, durch welche widerſprechende Empfindungen erregt werden, an ſich ſelbſt einem Bedenken unterliegt. In der Natur des Schauſpieles iſt unleugbar das Bedürfniß und die Nothwendigkeit eingeſchloſſen,

dem Beschauer den tiefen Ernst und selbst die Härte des Lebens zu Gemüthe zu führen, zugleich aber auch eine Ausgleichung und Versöhnung zu finden, die mit der vollen Bedeutung der ernsten und unerbittlich harten Seite des Lebens nicht vollständig verträglich ist. Es kann und wird daher wenig Schauspiele geben, die, gleich der Tragödie oder Comödie, in ihrer vollendeten Ausführung einen völlig befriedigenden Eindruck hinterlassen. Was in jener an ergreifenden und tief erschütternden Leiden, die durch den Abfall des tragischen Individuums von den unerschütterlichen Gesetzen der Weltordnung veranlaßt werden, das Gemüth des Beschauers mit Furcht und Mitleid erfüllt, findet bei der Katastrophe in der, durch innere und äußere Umstände bedingten, Nothwendigkeit deshalb eine Beruhigung, weil sich mit der mitleidigen Klage über den Untergang des Individuums, das uns trotz der auf ihm lastenden Schuld Theilnahme in Zuneigung, Verehrung oder Hochachtung für seine großen Eigenschaften erweckt hat, die unabweisbare Ueberzeugung von der Unmöglichkeit seines ferneren Bestehens verbindet. Indem wir fühlen, daß es für den Gegenstand unseres Mitleides keine andere Versöhnung, als sein Ende unter diesen theilnehmenden Gesinnungen giebt, geht uns der, wenn auch noch so erschütternde, doch aber erbauende Eindruck eines Erlebnisses zu, das sich als eine Erweiterung der Weltanschauung unserem Gedächtnisse tief einprägt. In ähnlicher, wenn auch minder ergreifender, Weise will und soll die Comödie wirken. Auch in ihr soll die Schwäche der Menschen gegenüber von der Ordnung der Welt zur Anschauung kommen. Denn die Thorheit, die Verkehrtheit oder blödsinnige Verblendung der Menschen wird eben dadurch komisch, daß sie einer Macht zu gebieten strebt oder sich anmaaßt, die keinen Widerstand ungerächt duldet. Mag auch dieser Widerstand, in Zufall oder Intrigue, ein heiteres Ansehen haben und nicht auf vernich-

tende Weise durchgeführt sein, so liegt doch, oder soll mindestens der Comödie, in ihrer ächten Gestalt, ein Lebensbild von nicht minderer Wahrheit als der Tragödie zu Grunde liegen. Bei beiden ist also eine innere Nothwendigkeit des Verlaufes der Handlung und Begebenheiten unentbehrlich. Nach dieser oder jener Seite hin mit der Ordnung der Welt, wenn man so sagen darf, zu paciſciren, eine Ausgleichung oder Versöhnung unter Umständen zu suchen und auszuführen, wo sie nach dem Ernst und dem Gewicht der Begebenheiten und ihrer Verwickelung nicht mehr möglich, oder mindestens der natürlichen Empfindung nicht nahe zu liegen scheint, ist daher bei der Tragödie sowohl als Comödie nicht thunlich. Daß aber darauf das sogenannte Schauspiel vorzugsweise ausgeht, ist eben der wesentliche Grund, weshalb es kaum im Stande ist, denselben befriedigenden Eindruck zu machen, wie jene reinen Gattungen dramatischer Gedichte. Das könnte schon genügen, um derartige, gleichsam in der Mitte zwischen Tragödie und Comödie stehende, Schöpfungen mit Ungunst zu betrachten. Tragen denn aber die Dramen, Cymbeline, Wintermärchen und Sturm, recht wesentlich den Character einer solchen Gattung, so liegt darin allerdings Grund genug, um an ihrer Mustergültigkeit zu zweifeln.

Dagegen kann es fraglich sein, ob einestheils diese Mittelgattung des sogenannten Schauspieles an sich selbst für unwürdig gehalten werden darf, eine berechtigte Stelle unter den dramatischen Gedichten einzunehmen, und ob anderentheils Shakspere aus der Bebauung dieses Feldes der Vorwurf eines Fehlers zu machen, sowie ob deshalb an seiner Mustergültigkeit im Allgemeinen zu zweifeln sei? In jener Hinsicht ist es von wesentlichem Belange, sich zu erinnern, in welcher Weise das sogenannte Schauspiel, das allerdings mit den classischen Begriffen und Grundsätzen der dramatischen Poesie nicht verträglich ist, sich seit Shakspere's Zeit ausgebildet hat. In

unſeren Tagen kann kaum vom ſogenannten Schauſpiele geſprochen werden, ohne den Mißbrauch, der damit getrieben worden, in das Gedächtniß zurückzurufen. Gleichviel ob ſie im ritterlich romantiſchen Gewande auftreten, oder ſich in den engſten bürgerlichen Kreiſen bewegen, ſo hat zwar einigen der neueren Schauſpiele nicht der Erfolg einer ergötzlichen Abendunterhaltung gefehlt. Doch entſinne ich mich nur Weniger, die nur in dem kurzen Zeitraume eines halben Menſchenalters ihr Leben auf der Bühne gefriſtet hätten. Das kann nicht zufällig ſein. Wollte man ſagen, der Grund liege in dem allgemeinen Mangel an einem tieferen ethiſchen Gehalte, ſo könnte leicht darauf hingewieſen werden, daß ſie zum großen Theile recht gefliſſentlich darauf gerichtet ſind, der Moral oder Sittenlehre in hochtrabenden oder rührenden Phraſen zu huldigen. Das war beſonders der Fall bis zu der Zeit, wo eine Geſinnungsgenoſſenſchaft, die unter dem Namen des jungen Deutſchlands bekannt iſt, für die Bühne zu arbeiten begann. Nun traten an die Stelle der Reden und Situationen, die in den meiſten Iffländiſchen und anderen Schauſpielen mancher empfindſamen Seele Thränen abgelockt hatten, hochtönende Tiraden zur Huldigung des Zeitgeiſtes in Geſinnungen für Freiheit, für die Einigkeit Deutſchlands oder für die aufopfernde Vertheidigung einer perſönlichen Ueberzeugung, gleichviel auf welchem Boden dieſe Ueberzeugung beruhte. Jeder der, meiſtentheils begabten, Verfaſſer ſolcher Schauſpiele hat gewiß dem verehrungswürdigen Ziele nachgeſtrebt, das moraliſche Gefühl der Nation zu heben und zu kräftigen. Und doch fehlt es dieſen Schöpfungen an dem eigentlichen ethiſchen Gehalte. Darauf braucht kaum zurückgewieſen zu werden, wie ſchwach und hohl die Iffländiſche oder Kotzebue'ſche Moral war, da ſie im Grunde nur auf einer äußeren Rechtſchaffenheit, gegenüber der Welt, beruhte, und eine etwas ſchärfere Prüfung, als das abgeſtumpftere Auge

der Menge ihr anlegen konnte, nicht auszuhalten vermochte. Doch kann das tiefere, sittliche Gefühl, das unabhängig ist von menschlichen Satzungen und Systemen, und seinen Grund hat auf dem harmonisch organischen Zusammenhange der allgemeinen Welt, auf diesem Wege überhaupt nicht befriedigt werden. Man muß immer wieder an die Frage Schiller's denken: „Woher nehmt ihr denn aber das große gigantische Schicksal, das den Menschen erhebt, indem es den Menschen zermalmt?" Die Anschauung einer festbegründeten Macht, die allerdings in der Tragödie am entschiedensten herrscht, doch auch in der Comödie unter dem Schleier des Comischen ihr Recht behauptet, kann nicht gewährt werden, durch Lehren und Auslegungen von Gedanken und Empfindungen, nach reinmenschlichen Systemen und Grundsätzen. Vielmehr ist und kann sie nur das Resultat des Eindruckes sein, den uns die Entstehung und die Entwickelung des tragischen oder comischen Schicksales aus Gesinnungen und Handlungen macht, welche einem Gesetze der Sitte und Ordnung, das über menschlichen Satzungen steht, zuwiderlaufen. Nicht im didactisch-rhetorischen Nachweise des Rechtes oder Unrechtes, sondern in dem, aus der Handlung selbstverständlich hervorgehenden, Augenscheine liegt die Befriedigung des dramatischen Bedürfnisses. Wenn also diese Befriedigung in den modernen Schauspielen fehlt, so ist es natürlich, daß das Auge des einsichtsvollen Kritikers mit Mißbilligung darauf blickt. Liegt aber auch, wie oben schon nachgewiesen worden, in dem Wesen dieser Mittelgattung selbst die Verführung zu solchen Mißbräuchen, so bleibt doch die Frage übrig, ob sie unbedingt zu verwerfen ist, und ob jeden dramatischen Dichter, der sich dieser Form bedient, der Vorwurf eines Fehlers oder mindestens einer Schwäche zu treffen habe?

Es mag allerdings scheinen, daß solche Erinnerungen an Mißgriffe der jüngsten Zeit zur Beurtheilung Shakspere's

nicht gehören. Es könnte ſogar einen lebhaften Widerſpruch hervorrufen, wenn man behauptete, daß dieſe mißbräuchliche Ausbildung des Schauſpieles auf das Urtheil heutiger Tage über Shakſpere einen Einfluß haben könne. Denn wie iſt ihm doch gerade nach denjenigen Eigenthümlichkeiten, die ihn vor allen Anderen auszeichnen, eine ſolche Richtung völlig fremd. Demungeachtet iſt dieſer Einfluß unleugbar. Es iſt ja nicht ſo leicht, als man glaubt, allen Eindrücken, welche uns durch die, ſeit zwei bis drei Jahrhunderten betretenen, Wege des Fortſchrittes zugegangen ſind, mit Selbſtverleugnung zu entſagen. Und wie oft vergeſſen wir nicht bei der Anpreiſung Shakſpere's, daß er ſich noch in der jugendlichen Periode der Entſtehung und des Werdens der dramatiſchen Poeſie befand. Greifen wir ſo weit zurück in dem Aufſuchen des Termins, zu welchem ſich die dramatiſche Poeſie damaliger Zeit von den Banden einer unbehülflichen Kindheit befreite, ſo finden wir den Zeitpunkt, in welchem Shakſpere mit ſeinen Schöpfungen epochemachend auftrat, von jenem Termine nur um wenige Jahre entfernt. In der Bezeichnung Shakſpere's, als des Schöpfers des modernen Drama's, liegt daher etwas Wahres; aber ſie wird zur Ueberſchätzung, wenn man aus den Augen verliert, was er aus der, ſeinem Auftreten nahe liegenden, Kindheit mit herübernehmen mußte. Nicht daß damit denjenigen das Wort geredet werden ſoll, welche mit übereilter Geringſchätzung ſeine Zeit einer poetiſchen Barbarei anklagen. Dieſe Anſchauungsweiſe iſt eben ſo mißverſtändlich und ungerecht, wie jene Ueberſchätzung. Die milde Duldſamkeit gegenüber von Erſcheinungen, welche, nach den Bedürfniſſen und Begriffen der Gegenwart, den Eindruck dunkler Schatten auf dem Glanze ſeiner poetiſchen Größe machen, iſt nur in der Mitte von beiden Extremen zu finden.

Ja wir müſſen noch weiter gehen, indem wir auch ſeine ſcharfausgeprägte Individualität nur unter dem Lichte der

Abhängigkeit betrachten, in welcher ſich jeder Sterbliche, gegenüber ſeiner Zeit und ſeiner Umgebungen, befindet. Man hat ihm, wie ſchon mehrmals bemerkt worden, hier und da eine nur beſchränkte Erfindungsgabe zuſprechen wollen, weil faſt alle Stoffe ſeiner Dramen entweder älteren Stücken oder bekannten Erzählungen und chroniſtiſchen Berichten entnommen ſeien. Ich habe ſogar ſagen hören, die geſammte Poeſie damaliger Zeit ermangele der originalen Selbſtändigkeit, und lebe im Grunde nur durch die Anlehnung an ältere, nicht einmal überall nationale Muſter. Wie viel Wahres auch in dieſer Aufſtellung liegt, ſo iſt es doch nicht gerecht, ihr deshalb die Originalität und den prägnanten nationalen Character abzuſprechen. Vielmehr würde ſich, zur Vertheidigung von Beidem, noch Vieles zu dem in der Einleitung meiner Shakſpere-Studien Ausgeſprochenen hinzufügen laſſen, wenn nicht dabei Manches unnützer Weiſe wiederholt werden müßte. Nur das iſt noch nicht genug hervorgehoben worden, daß Shakſpere bei aller Originalität und Selbſtändigkeit in Bezug auf die äußere Form des Drama's, mit wenigen Ausnahmen, etwas abſolut Neues nicht hat ſchaffen wollen, noch können. Ob und wie weit er an den Beſtrebungen ſeiner Zeitgenoſſen, ſich über die Theorie der Poeſie, als Kunſt, Rechenſchaft zu geben, bewußter Weiſe Antheil genommen hat, braucht nicht genauer unterſucht zu werden. Auch iſt über ſein hingebendes Streben nach der größeren Freiheit und Gewandtheit im Gebrauche der techniſchen Mittel der poetiſchen Kunſt genug geſprochen worden. Wenn ihm aber auch nach der bekannten Stelle in Hamlet die damals übliche Eintheilung der Dramen in „tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral comical“ u. ſ. w. bekannt geweſen iſt, ſo folgt daraus keineswegs, daß er bei ſeinen Schöpfungen irgendwie habe geſonnen ſein können, ſich an dieſe Eintheilung zu halten. Vielmehr tragen die, Polonius in den Mund gelegten, Reden

den Stempel des Spottes über eine Pedanterie, an deren Betheiligung er niemals gedacht haben kann. Wollte man auch in seinen Märchendramen, wie im „Sommernachtstraum", im „Sturm" und allenfalls im „Kaufmann von Venedig" und „Wie's euch gefällt", eine neue Gattung des Drama's entdecken, so müßte man sich doch bei gründlicherem Eingehen auf diese Frage gestehen, daß das Neue der Erscheinung nur in der genialen Anwendung einer hergebrachten Form zur Ausströmung von original-poetischen Anschauungen und Ideen besteht. So ist es auch mit den Historien. Ist Shakspere gelegentlich und nur vorübergehend der eigentliche Schöpfer der englischen Historie genannt worden, so hat damit Niemand die Thatsache der Existenz dieser Gattung des Drama's vor seiner Zeit leugnen oder ignoriren wollen. Auch in ihr, wie in der Tragödie und Comödie, gehört seiner originalen Erfindungsgabe nicht mehr, als die Entdeckung und Versinnlichung von Anschauungen und Gesichtspunkten, durch deren poetische Tiefe und Erhabenheit wir unter einer hergebrachten Form eine neue Erscheinung betrachten und bewundern zu dürfen glauben. Nun aber finden wir schon in den Dramen, welche der Shakspere'schen Zeit vorausgehen, und namentlich in einigen Schöpfungen aus der ersten Periode seines Schaffens einige, bei denen wir uns fragen, ob sie nach ästhetischen Grundsätzen als Comödie oder als Tragödie erschöpfend zu bezeichnen seien. Der Character der Mittelgattung, welche wir mit dem Namen des Schauspieles zu belegen pflegen, springt bei ihnen durch die Vermischung des Ernstes mit dem Scherze oder dem Comischen in die Augen. Daß sogar vielen, unter dem Namen „tragedy" veröffentlichten, älteren Dramen, auch abgesehen von dieser allgemein üblichen Gewohnheit, dieser Titel nach strengeren ästhetischen Grundsätzen nicht eigentlich zukommt, ist schon früher bemerkt worden; wenn er gleich nach dem damals üblichen Begriffe von „tra-

gedy“ gerechtfertigt ist. Wir können besonders einen großen Theil der sogenannten Histories mit größerem Rechte historische Schauspiele als Tragödien nennen. Und es kann selbst zweifelhaft sein, ob sich Shakspere bei der Abfassung seiner Tetralogie des Hauses York, die unleugbar als eine große Tragödie in vier Theilen zu betrachten ist, sich von Haus aus der Absicht bewußt war, diesem dramatischen Gedichte den positiv-tragischen Character zu geben. Auch bin ich bei der Betrachtung dieser Historien nicht gesonnen gewesen, ihm das Bewußtsein dieser Absicht zuzuschreiben; wenngleich die tiefsinnige tragische Bedeutung der gesammten Erscheinung zu Grunde liegt.

Wie dem auch sei, so ist doch mit dem Beginne des englischen Kunstdrama's unbewußter Weise die Herstellung der Form einer, zwischen Comödie und Tragödie, mitten inne liegenden Gattung des Drama's angebahnt worden. Je weniger sich die dramatischen Dichter um die Schranken der Theorie und der Schule kümmerten, um so natürlicher war dieses Gebahren. Und es ist merkwürdig, wie selbst Ben Jonson, der doch mit seltener Energie darauf bestand, das Drama, und namentlich das Lustspiel, zu der classischen Strenge zurückzuführen, mindestens in dem einen Stücke: „Cynthias Revels“, eine Schöpfung aufstellte, die weit eher ein Schauspiel, als eine Comödie zu nennen ist. Ob nicht auch seinen Masken jener Character zuzusprechen sei, will ich nicht erörtern, um ihm das Verdienst der Erfindung einer neuen Gattung des Drama's von ausschließlicher Eigenthümlichkeit nicht zu schmälern. Indessen dürfen wir doch annehmen, diese Mittelgattung habe sich in der Anschauungsweise und den damaligen Bedürfnissen nach dramatischen Erscheinungen so eingebürgert, daß selbst der strengste unter den dramatischen Dichtern einen Verstoß gegen die Regeln der dramatischen Poesie nicht darin erblickte.

Wenn die Eintheilung der Shakspearischen Dramen in

der Folio von 1623 unſeren Begriffen nicht überall entſpricht, ſo iſt das daher die natürliche Folge der Unſicherheit, welche unter ſolchen Umſtänden im Urtheile über die verſchiedenen Gattungen des Drama's herrſchte. Vielleicht wurde dieſelbe von Shakſpere ſelbſt getheilt; vielleicht erhob er ſelbſt keinen Widerſpruch gegen die Bezeichnung Cymbeline's als ein Trauerſpiel, wenngleich der ſichere poetiſche Inſtinct ihn leitete, indem er der Tragödie den Character vindicirte, den ſie nach modernen Begriffen ausſchließlich tragen ſoll. Weit näher liegt es indeſſen unſerem Zwecke, ins Auge zu faſſen, wie in jener Zeit, unter der Leitung der begabteſten dramatiſchen Dichter nach Shakſpere, gerade das ſogenannte Schauſpiel mit ſichtlicher Vorliebe ausgebildet wurde. Von dem Beifalle, der Beaumont und Fletcher im Beginne des 17. Jahrhunderts zufiel, iſt ſchon in der Einleitung zu der letzten Periode von Shakſpere's Laufbahn geſprochen worden. Daß er in Anſehung der Form weder unverdient, noch verwunderlich war, wurde dort ebenfalls bemerkt. Vielleicht habe ich aber die Anziehungskraft, welche auch der Stoff auf das Publikum ausüben mußte, nicht genügend hervorgehoben. Die Mannichfaltigkeit der dramatiſch behandelten Begebenheiten, welche in dieſen Dramen herrſcht, war meiſtentheils durch die von ihnen benutzte Quelle bedingt. In vielen Fällen — wenn auch nicht durchweg — benutzten ſie dazu Erzählungen, welche mehr den Character des Romans, als den der Novelle hatten. Während ſich in dieſer das vorgetragene Ereigniß um eine eigenthümlich neue Wendung im äußeren und inneren Leben, ſo zu ſagen, um einen einheitlichen Brennpunkt dreht, iſt jenem in zeitlicher, räumlicher und perſönlicher Beziehung eine weit ausgedehntere Ausführung, beſonders der Begebenheiten Bedürfniß. Die Einheit der Handlung, welche nach den ſtrengſten Forderungen der Aeſthetik dem Drama unentbehrlich ſein ſoll, iſt daher in der Novelle von vornherein

mehr vorgezeichnet als im Romane. Indeſſen liegt doch in der größeren Mannichfaltigkeit der Begebenheiten, der größeren Menge betheiligter Perſonen und überhaupt in der weiteren Ausdehnung des dargeſtellten Ereigniſſes ein Reiz für den Beſchauer, den auch Shakſpere vom Anbeginne ſeiner Laufbahn nicht verſchmäht hat. Denn im Grunde können wir unter allen ſeinen Dramen nur wenige nachweiſen, wo unſere Theilnahme an die Verwickelung des Schickſales nur einer oder zweier Individualitäten ausſchließlich gefeſſelt wird. Doch iſt deshalb in der Regel nicht, wie man wohl zuweilen geglaubt hat, die materielle und formelle Einheit ſeiner Dramen beeinträchtigt. Weder in den Tragödien Hamlet und Lear, noch in den Comödien „Was ihr wollt" und „Der Kaufmann von Venedig" — beides Stücke von den mannichfaltigſten Begebenheiten und Verwickelungen — wird unſere Theilnahme und Aufmerkſamkeit durch eine mangelhafte Einheit der Handlung beirrt oder zerſtreuet. Auch wiſſen wir ohne Anſtand die Kategorie zu bezeichnen, welcher die einen oder anderen dieſer Dramen als Tragödien oder Comödien angehören. Dagegen muß ich Dr. Ulrici's ſachkundigem Urtheile beiſtimmen, wenn er dieſe formelle Einheit in mehreren, oben ſchon genannten Dramen vermißt. Und noch mehr iſt dieß der Fall in Bezug auf „Cymbeline" und „Ein Wintermärchen". Was ich ſchon vorlängſt angedeutet habe, ſcheint hier thatſächlich der Fall zu ſein. Es iſt nicht unmöglich, daß die Strömung des damaligen Geſchmackes, der ſich vorzugsweiſe Fletcher und Beaumont hingegeben haben, unbewußter Weiſe auch ihn ergriffen hat. Neben der formellen Verſchiedenheit dieſer Dramen iſt es beſonders intereſſant, daß die Behandlung eines Stoffes, der weit weniger zum Character der Novelle, als zu dem des Romanes geeignet iſt, in der, wenn auch nur theilweiſen, Schöpfung des Pericles am ſchlagendeſten in die Augen ſpringt. Denn offenbar ge-

hört dieses Erzeugniß genau derselben Periode an, wie Cymbeline und Wintermärchen. Die Beobachtung eines bestimmten Einflusses der Zeit beschränkt sich aber nicht blos auf diese Eigenthümlichkeiten. Im Sturm, wo neben der Einheit der Zeit und des Ortes auch die der Handlung so gewahrt ist, daß unter Anderen Sam. Johnson diese Eigenheit mit besonderem Lobe anerkennt, bringt er sogar eine, an Ben Jonson's neue Erfindung erinnernde Maske an. Auch in Cymbeline können wir die Erscheinungen, durch welche dem Leonatus Posthumus seine Herkunft offenbart wird, auf dieses Muster zurückführen. Wenn also auch der romanhafte Inhalt des Sturm nicht so verwickelt ist, wie der der beiden anderen Stücke, so würde ich doch schon aus dieser Rücksicht Grund gehabt haben, dieses Drama im letzten Abschnitt mit jenen zusammenzustellen, wenn mich nicht eine später zu erwähnende Veranlassung dazu vermocht hätte.

Das Resultat dieser Betrachtungen ist also die Thatsache, daß Shakspere mit der Behandlung des Drama's in dieser Form eben so in der Mitte seiner Zeit stand, wie es im Grunde mit allen seinen Schöpfungen der Fall ist. Dabei könnte allerdings seine ursprüngliche Originalität in Zweifel gezogen werden, wenn dieselbe nicht hier, wie überall, in der Behandlung des Stoffes in die Augen spränge. Wir werden uns daher bei der Detailbetrachtung davon überzeugen, daß er nicht, wie mancher Andere seiner Zeitgenossen, unselbständig mit dem Strome schwamm. Doch wird es erlaubt und der Kritik fast geboten scheinen, zu fragen, ob der von ihm eingeschlagene Weg nachahmungswürdig sei. Denn einen anderen Zweck kann es doch nicht haben, wenn man ihm auf der Verfolgung dieses Weges Fehler nachrechnet. Man wird und kann nicht mehr damit sagen wollen, als daß in der äußeren Erscheinung der Composition Abnormitäten wahrnehmbar sind, welche den, sei es nach Herkommen und Ge-

wohnheit, oder nach unverletzlichen Grundsätzen der Aesthetik, feststehenden Regeln zuwiderlaufen. Wir kommen also wieder auf unsern Ausgangspunkt zurück, indem wir es allemal für mißverständlich halten müssen, die Mustergültigkeit Shakspere's nur in der äußeren Erscheinung zu suchen. Dagegen ist sie auch in diesen Stücken zu vertheidigen, und es soll mir nicht schwer fallen, in der Detailbetrachtung, mindestens annähernd, nachzuweisen, daß die oben bezeichneten Vorzüge Shakspere's vor allen seinen Zeitgenossen und vielen seiner Nachfolger, im inneren Wesen der stofflichen Behandlung, an diesen Dramen mit derselben Ehrfurcht und Genugthuung zu bewundern sind, wie in allen seinen Schöpfungen.

I.

Cymbeline.

P. P.

Daß Cymbeline, King of Britain, den Character eines dramatiſchen Epos habe, wird nach den allgemeinen Bemerkungen in der Einleitung zu dieſem Abſchnitte für übereinſtimmend mit meiner Anſchauung gelten können. Doch iſt dieſe Aufſtellung einigem Vorbehalt zu unterwerfen. Die Expoſition trägt weniger den epiſchen Character, als der Eingang mancher Hiſtorien und anderer älteren Dramen. Ich möchte ſelbſt bis in den III. Act den Vortrag für durchaus dramatiſch halten. Auch iſt von vornherein der Stoff an ſich ſelbſt, mit wenigen Ausnahmen, mehr einem Familiendrama angemeſſen, als einem Epos. Die Handlung bezieht ſich, bis zum Auftreten der römiſchen Geſandtſchaft, nur auf häusliche Angelegenheiten des Königs Cymbeline. Nach dem Tode ſeiner erſten Gemahlin hat dieſer eine zweite Ehe eingegangen, und ſich einer Frau von bösartigem Character ergeben, welche ihm einen Sohn von rohem und gemeinem Weſen aus ihrer erſten Ehe zugeführt hat. Ihre Abſicht, dieſem die Herrſchaft über Britannien durch ſeine Vermählung mit des Königs Tochter aus erſter Ehe zu verſchaffen, wird vereitelt, indem bekannt wird, daß ſich dieſe, Imogen, mit Leonatus Poſthumus

heimlich vermählt hat. Die Neigungen aller Mitglieder und Umgebungen des Hofes sind der Prinzessin und ihrem Gemahle zugewendet, der als vater- und mutterlose Waise vom König aufgenommen und erzogen worden. Dagegen beugen sich Alle, dem äußeren Anschein nach, dem herrischen und ränkevollen Wesen der Königin und der Autorität des von ihr beherrschten und launenhaft-schwachen Gemahls. Als daher der König in seinem Zorne über die, wider seinen Willen eingegangene, Vermählung der Tochter den früher geliebten Posthumus verbannt, folgen diesem alle Herzen der theilnehmenden, aber schwachen Höflinge. Indem wir den Verbannten sowohl, als seine trostlose Gemahlin wegen der edelsten Tugenden preisen hören, wird unser Antheil an der vergegenwärtigten Verwickelung und den darin befangenen Individuen so lebhaft erregt, wie wir es bei der üblichen Klarheit der Expositionen in Shakspere's Dramen gewohnt sind. Raum und Zeit wird von dem Dichter allerdings mit willkürlicher Freiheit behandelt. Der Schauplatz ist bald in Rom, bald in Britannien. Dort läßt sich Posthumus, ohne auf die Warnung eines ihn verehrenden Freundes zu achten, zu einer verwegenen Wette mit einem anerkannten Wüstling, auf die Treue seiner Gemahlin, verleiten. Dieser, Namens Jacchimo, ist auch alsbald an Cymbeline's Hofe durch Briefe von Posthumus eingeführt. Sein Angriff auf Imogen's Tugend wird zwar von dieser auf das Bestimmteste abgewiesen. Doch weiß er sich auf hinterlistige Weise in die Schlafstube der Prinzessin einzuschwärzen und dort ein Mal unter ihrer Brust zu erlauschen, sowie ein Armband, das sie beim Abschied von ihrem Gatten als letztes Liebeszeichen erhalten hatte, von dem Arm der Schlafenden zu lösen. Im Besitze jenes Geheimnisses, sowie dieses Schmuckstückes und durch die genaue Beschreibung der Ausstattung ihrer Schlafstube täuscht er Posthumus. Er gewinnt den Preis der Wette in einem unschätzbaren Juwel,

das dieſer ebenfalls bei dem Abſchiede von ſeiner Gemahlin erhalten hatte, und das in der Folge zur Entdeckung des Betruges führt. In der Verzweiflung über die vermeintliche Untreue Imogen's beſchließt Poſthumus, ſie durch ſeinen Diener, Piſanio, der bei ihr in Britannien zurückgeblieben war, ermorden zu laſſen.

So weit folgte Shakſpere im Allgemeinen einer Erzählung, die in Boccaccio's Decamerone (Giorn. II. Nov. 9) enthalten, ihm aber möglicherweiſe aus zweiter Hand bekannt geworden iſt.*) Wir werden in der Folge ſehen, wie er dieſen Vorgang

*) Malone theilt in Var. Ed. 1821. Vol. XIII. p. 229 aus einem Buche, betitelt „Westward for Smelts, or the Waterman's Fare of mad Merry Western Wenches etc. wr. by Kinde Kitt of Kingstone publ. 1603, again 1620" eine Erzählung mit, welche denſelben Stoff wie Boccaccio's Novelle, doch mit ſehr veränderten Umſtänden, enthält, und meint, ſie könne Shakſpere's Quelle geweſen ſein. Dennoch muß man es für wahrſcheinlich halten, daß ihm das Original Boccaccio's, auf welchem Wege es auch ſei, bekannt geweſen und zum weſentlichen Anhalt gedient habe. Es ſind vorzugsweiſe zwei Details, in denen er mit dieſem übereinſtimmt und die in Kingſtone's Erzählung theils gänzlich fehlen, theils verſchieden berichtet werden. Erſtens gelangt der Betrüger (Jachimo bei Shakſpere und Ambrogiulo bei Boccaccio), nach der Verſion des Einen wie des Andern, in einem Kaſten verſchloſſen in das Schlafgemach Imogen's oder Zinevra's, während er ſich bei Kingſtone heimlich hineinſchleicht und unter dem Bette verſteckt. Shakſpere ſtimmt zwar mit Boccaccio in dieſer Hinſicht nicht vollſtändig überein. Nach ihm geſtattet Imogen auf Jachimo's Bitte die Aufſtellung des Koffers in ihrem Schlafzimmer. Nach Boccaccio beſticht Ambrogiulo eine Alte, welche den Koffer für ihr Eigenthum ausgiebt und, unter dem Vorwande einer Reiſe, die Unterbringung deſſelben in Zinevra's Schlafzimmer erbittet. Doch unerachtet dieſer Abweichung iſt es nicht glaublich, daß Shakſpere dieſes Mittel zur Ausführung des Betruges ebenſo, wie Boccaccio, erfunden habe, ohne deſſen Bericht zu kennen. Ferner ſtimmen beide darin überein, daß die Täuſchung erſt vollſtändig gelingt, indem der Betrüger das Mal, das Imogen oder Zinevra unter der linken Bruſt trug, als Wahrzeichen ſeines Erfolges beſchreibt. Nach dem Bericht Kingſtone's giebt nur das Crucifix, das der Betrüger der

zum wesentlichen Motiv des Schicksals der beiden Liebenden gebrauchte. Was indessen in Britannien am Hofe Cymbeline's vorging und dort, sowie anderwärts, Imogen zustieß, könnte daher, im Verhältniß zum hauptsächlichen Stoff, als nebensächliche Handlung betrachtet werden, wenn es nicht mit auffallender Breite behandelt wäre. Die fortgesetzten brutalen Werbungen des königlichen Stiefsohnes, Cloten, um Imogen — der gewissermaaßen als Clown oder Rüpel des Stückes anzusehen ist —, die Ränke der Königin, um Pisanio zu vergiften, ferner die Aufforderung des römischen Gesandten zur Erstattung des rückständigen Tributes und dessen Kriegserklärung sind zwar nur knapp geschildert. Auch der, mehr zur Haupthandlung gehörigen, Scene, wo Pisanio den obengedachten Befehl seines Herrn erhalten hat und Imogen durch einen trügerischen Brief ihres Gemahls aufgefordert

schlafenden Frau gestohlen hat, den Ausschlag, was in Bezug auf Glaubwürdigkeit weit schwächer ist. Auch das ist bezeichnend, daß bei Shakspere sowohl, als bei Boccaccio, die Frau bei dem Schlafengehen ausdrücklich befiehlt, eine Kerze brennen zu lassen. Nur dadurch wird es Jachimo oder Ambrogiulo möglich, das entscheidende Muttermal zu sehen. Daß also Shakspere Boccaccio's Erzählung gekannt haben muß, ist unzweifelhaft. Ob er sie im Original, oder in einer Uebersetzung gelesen hat, ist gleichgültig. Jedenfalls ist beides möglich. Einestheils ist es, wie schon mehrmals bemerkt worden, nicht unglaublich, daß er italienisch verstanden und gelesen habe, anderntheils kann auch die betreffende Novelle Boccaccio's schon vor der im J. 1620 herausgegebenen Uebersetzung des Decamerone ins Englische übertragen worden sein. Indessen kann Shakspere auch die Erzählung von Kingstone bekannt gewesen sein. Indem bei diesem die Begebenheit in die Zeit Heinrich's VI. und die Aufklärung des Betruges an den Hof Edward's IV., nach der Schlacht von Barnet, versetzt wird, kommen bei ihm Einzelheiten vor, die Shakspere in der Schlußscene möglicherweise zum Anhalt gedient haben. Auch das Umherirren Imogen's, bis sie fast dem Hunger erliegt, und ihre Aufnahme durch den römischen Feldherrn als Page hat etwas Aehnliches mit Kingstone's Erzählung, nach welcher die fast verschmachtende Frau vom König Edward IV. angetroffen und als Page in Dienste genommen wird.

wird, ihn in Pisanio's Begleitung zu Milford-haven zu treffen, ist verhältnißmäßig ein geringer Raum angewiesen.

Doch nun werden wir in die Gebirge von Wales versetzt, wo ein Greis, Bellarius, mit zwei Jünglingen, Namens Guiderius und Arviragus, in einer Höhle haust. Hier beginnt eigentlich erst der abenteuerlich-romanhafte Character der Handlung. Wenn auch die Bezeichnung des Stückes als ein dramatisirtes Epos nicht genau zutreffend ist, so dehnt sich dennoch hier der Vortrag zu einer größeren epischen Breite aus. Der Greis Bellarius, der gegenwärtig den Namen Morgan führt, und vorlängst von Cymbeline auf ungerechte Weise verbannt worden, hatte mit Hülfe seiner Frau, Euriphile, zwei Söhne des Königs — von deren geheimnißvollem Verschwinden früher schon vorübergehend die Rede war — entführt und in dieser Wildniß, unter den Namen Polydore und Cadwal, erzogen. Imogen, von Pisanio unter dem Vorwande, sie nach Milford-haven zu geleiten, in diese Gebirge geführt, erfährt erst hier, wessen ihr Gemahl sie beschuldigt, entgeht aber, ähnlich wie in Boccacio's Novelle, dem Tode und beschließt, ihren Weg nach Milford-haven fortzusetzen, wo sie bei dem römischen Feldherrn als Page Dienste nehmen will. Auf diesem Wege tritt sie in die Höhle des Bellarius ein, wo sie, von ihm und den Jünglingen gefunden, durch ihre Anmuth und Schönheit die Liebe dieser Kinder der Natur gewinnt.

Indessen hatte sich Cloten durch den, an den Hof zurückgekehrten, Pisanio einen Anzug des Posthumus verschafft, und von ihm über den Weg, den Imogen genommen, unterrichtet, dieselbe verfolgt. Er begegnet Bellarius und seinen angeblichen Söhnen, fällt Guiderius mit groben Beleidigungen an, und wird von diesem erschlagen. Imogen, die in der Höhle zurückgeblieben war, hatte von Pisanio eine Phiole erhalten, welche ihm die Königin mit der Versicherung, daß ein Trank von wunderbar belebender Kraft in ihr verschlossen sei, doch

in der Ueberzeugung, daß sie ein tödtliches Gift enthalte, gegeben hatte. Von der Anstrengung der Reise bis zum Tode erschöpft, nimmt Imogen, in der Abwesenheit ihrer Wirthe, von diesem Safte und fällt sofort in einen todtenähnlichen Schlaf. Bellarius und seine Söhne, bei ihrer Rückkehr von diesem Anblicke getäuscht, halten eine rührende Leichenfeier über sie und legen sie, mit Blumen bedeckt, neben den Leichnam Cloten's, dem Guiderius den Kopf abgeschlagen hatte. Durch die Kleidung verführt, hält ihn Imogen, als sie in der Einsamkeit erwacht, für ihren Gemahl und bricht in die rührendesten Klagen aus. So findet sie der römische Feldherr, Lucius, und nimmt sie als Page in seine Dienste.

Bei dem inmittelst ausgebrochenen Kriege betheiligt sich Bellarius mit Guiderius und Arviragus auf die tapferste Weise am Kampfe. Sie befreien den König aus den Händen der Römer, und tragen zur Gewinnung des schon zweifelhaften Sieges wesentlich bei. Auch Posthumus und Jacchimo waren aus Italien herübergekommen. Jener verläßt die Reihen der Römer und sucht aus Verzweiflung über die, durch Pisanio ihm gemeldete, Ermordung Imogen's, als britischer Bauer verkleidet, den Tod im Kampfe für sein Vaterland, wird aber, indem er sich wiederum für einen Römer ausgiebt, gefangen und, zum Tode bestimmt, in einen Kerker geworfen. Auch Jacchimo, den Posthumus selbst bekämpft, Lucius und mit ihm Imogen gerathen in Gefangenschaft.

So finden sich denn zum Schlusse alle Hauptpersonen im Zelte des Königs vereinigt; denn auch Posthumus wird aus seinem Kerker vor den König geführt. Nur der ermordete Cloten und die Königin fehlen. Von dieser wird berichtet, daß sie viele ihrer, theils beabsichtigten, theils ausgeführten Verbrechen und Bosheiten bekannt habe und in Verzweiflung gestorben sei. Keinem der Anwesenden ist natürlich der vollständige Zusammenhang der vielfach verknüpften Verwickelung

bekannt, den meiſten ſind ſogar die Perſonen fremd, die ihnen durch Geburt und Neigung am nächſten ſtehen. Es bedarf daher einer ausgedehnten Erklärung, um die ſeltſam verſchlungenen Fäden zu entwirren. Jachimo's Betrug muß aufgeklärt und Imogen's Unſchuld bewieſen werden, Poſthumus die ungerechte Grauſamkeit gegen ſeine Gattin erkennen; Cymbeline muß nicht allein ſeine verloren erachtete Tochter, ſondern auch zwei, ſchon ſeit langer Zeit als todt beweinte, Söhne wiedergewinnen, Poſthumus mit Imogen wieder verſöhnt, Bellarius, der für einen Rebellen gehalten worden, in der Gunſt des Königs wieder hergeſtellt werden. Auch der Tod Cloten's findet ſeine Erklärung und Guiderius, als der Thäter, ſeine Vergebung in der Eigenſchaft als Erbe des Thrones.

Wenn bei der Darlegung dieſes, an abenteuerlichen Verwickelungen überaus reichen, Stoffes der Kritiker zweifelnd fragt, wie es möglich und rathſam iſt, denſelben in den knappen Rahmen eines Drama's von fünf Acten zu faſſen, ſo darf das für verzeihlich und natürlich gelten. Allerdings gehört auch Cymbeline zu den längſten Stücken Shakſpere's. Man ſpricht ferner von der hier und da auffallenden epiſchen Breite, und wiewohl der Dichter manche der einzelnen Handlungen in einen möglichſt engen Raum zuſammengedrängt hat, ſcheint doch das und jenes mit der dramatiſchen Lebendigkeit nicht recht vereinbar. Wir können uns ſogar fragen, ob Alles, was uns zur Anſchauung angeboten wird, unbedingt nothwendig und unentbehrlich ſei? So möchte man die Erſcheinungen, welche Leonatus Poſthumus im Kerker über ſeine Herkunft aufklären, und ihn eines günſtigen Ausganges ſeines Schickſales getröſten, leicht miſſen können. Auch ſcheint die Auflöſung des wunderbar verknüpften Knotens der Handlung im V. Acte zu lang. Wir erfahren dadurch im Grunde wenig, was uns nicht ſchon bekannt wäre, wenn gleich die handelnden Perſonen dieſer Aufklärungen noch bedürfen.

Beſonders müßig ſcheint die Ausdeutung des Inhalts der Tafel, welche die Geiſtererſcheinungen Poſthumus zurückgelaſſen haben, durch die Weisheit des Wahrſagers. Manche empfindliche Seele wird außerdem an einigen Einzelheiten Anſtoß oder Aergerniß nehmen. Daß wir auf der Bühne Jacchimo im Schlafzimmer Imogen's und durch dieſen ihre Bruſt entblößen ſehen, iſt ſchon wiederholt als anſtößig getadelt worden. Noch verletzender mag es ſcheinen, daß uns Imogen dargeſtellt wird, wie ſie über den, des Hauptes beraubten, Rumpf Cloten's, in der Meinung Poſthumus vor ſich zu haben, in wehmüthig zärtliche Klagen ausbricht.*)

Indeſſen ſind alle dieſe Ausſtellungen mehr auf den Standpunkt der ſyſtematiſchen Kritik oder der Empfindung zurückzuführen. Doch auch davon abgeſehen, fällt in dem Ganzen Vieles auf, was mit den üblichen Gewohnheiten Shakſpere's in anderen Stücken nicht im Einklange zu ſtehen ſcheint. Wegen der Eigenthümlichkeit der Sprache und der Verſification, bei welcher letzteren ein häufiges Verſchleppen des Satzes von einem Vers in den anderen an ungeeigneter Stelle vorkommt, iſt Bezug zu nehmen auf die Einleitung von Dr. Hertzberg zu ſeiner Ueberſetzung dieſes Stückes.**) Etwas, was Shakſpere fremd wäre, iſt darin nicht zu erkennen. Vielmehr entſpricht beides ſeiner Gewohnheit in der letzten Periode. Dagegen glaubt man, in dem Aufbau des Ganzen die dramatiſche Abrundung, welche in anderen Stücken Shakſpere's die Aufmerkſamkeit und Theilnahme des Beſchauers auf einen Punkt feſſelt, vermiſſen zu ſollen. Die gemeinſchaftliche Gemüthsſtrömung, in welcher bei faſt allen

*) Man muß ſich wundern, daß im elften Theile der Eſchenburg'ſchen Ueberſetzung von 1777 gerade dieſe Scene zum Gegenſtand einer Titelvignette gewählt worden iſt.

**) Schlegel-Tieck'ſche Shakſpereüberſetzung revidirt und herausgegeben von der deutſchen Shakſpere-Geſellſchaft. Bd. XII. p. 293.

Schöpfungen Shakspere's die handelnden und leidenden Individuen befangen sind, und durch welche unter Allen gewissermaaßen eine seelische Verwandtschaft zu herrschen scheint, mit anderen Worten die, überall sonst vorherrschende, Atmosphäre, in welcher sich das Ereigniß bewegt, wird hier vergebens gesucht. Die schon früher erwähnte Willkür, mit welcher über Zeit und Raum verfügt ist, kann zwar dazu beitragen. Sie ist allerdings hier auffallender, als z. B. im ersten Theile Heinrich's VI., wo dieselbe fast unter allen Stücken Shakspere's am meisten vorherrscht. Denn während dort die einzelnen Scenen häufig von England nach Frankreich und umgekehrt überspringen, stellen sie mehr einzelne Momente der allgemeinen Handlung dar, die zwar mit dem Ganzen durch den durchgehenden Causalnexus in genauer Beziehung stehen, sie sind aber durch die Folge von Ursachen und Wirkungen, die nur nach geraumer Zeit möglich und denkbar ist, nicht so enge unter einander verbunden, wie in diesem Stücke. So sehen wir unter Anderem im I. Acte Posthumus schon in Philario's Hause zu Rom die verhängnißvolle Wette mit Jachimo eingehen, nachdem er kaum Britannien verlassen hatte, und zwei Scenen darauf befindet sich Jachimo schon am Hofe Cymbeline's. Eine andere Acteintheilung würde diesem einen Anstoß zwar abhelfen können, aber mehrere andere nicht beseitigen, da auch im II. Acte die Scene, wo sich Jachimo in Imogen's Schlafzimmer befindet, mit seiner Rückkehr nach Rom und dem lügenhaften Berichte seiner Erfolge zu nahe zusammen liegt. Bewiesen nicht mehrere Beispiele, daß Shakspere in anderen Dramen die Uebelstände des willkürlichen Gebahrens mit Zeit und Raum bestimmter gefühlt und vorkommenden Falles zu entschuldigen gewußt hat, so könnten diese Rücksichtslosigkeiten, wie vieles Andere, auf Rechnung der damaligen Gewohnheiten der Bühne kommen.

Doch so auffallend auch diese Wahrnehmung ist, trägt

ſie doch nicht am weſentlichſten dazu bei, den harmoniſchen Geſammteindruck zu beeinträchtigen. Vielmehr weichen die einzelnen Scenen in ihrem Character und im Tone des Vortrags weiter von einander ab, als wir es bei Shakſpere gewohnt ſind. Es iſt ſchon bemerkt worden, daß von Anfang herein der Eindruck einer Begebenheit vorherrſcht, welche in den häuslichen Kreiſen einer Familie denkbar iſt. Auch die Scenen, welche in Philario's Hauſe ſpielen, ſind in dem Tone der feingebildeten Geſelligkeit gehalten. Sie erinnern weder an einen hiſtoriſchen, noch an einen abenteuerlich-romantiſchen Hintergrund des Geſammtereigniſſes. Denn obwohl die, an das Barocke grenzende, Abſonderlichkeit der Wette des Poſthumus auf die unerſchütterliche Treue ſeiner Gemahlin auf einer Verirrung des Gemüthes beruht, die, wie wir ſpäter ſehen werden, wiederholt zum Motiv einer Erzählung oder Novelle aus der Zeit der Romantik benutzt worden, erinnert ſie doch nur entfernt an das geheimnißvoll Wunderbare einer romantiſchen Stimmung. Es iſt alſo eine weſentliche Veränderung des Characters und Tones, in welche wir mit den Scenen in den Walliſer Gebirgen verſetzt werden. Ebenſo führt uns das Auftreten Lucius' mit der drohenden Einforderung des römiſchen Tributes und der trotzigen Verweigerung deſſelben auf ein neues hiſtoriſches Feld. Auch hat man ſchon von Alters her in der Verflechtung „der romanhaften Umſtände aus der Erzählung Boccaccio's in die wahre Geſchichte" eine Sonderbarkeit erkennen wollen.*) Unter dieſen Umſtänden ſcheint der, nicht ſelten erhobene, Vorwurf der mangelnden Einheit der Handlung nicht grundlos zu ſein. Wir können ſelbſt fragen, ob hier nicht an der Eigenthümlichkeit zu zweifeln ſei, welche ich als beſonders characteriſtiſchen Vorzug Shak-

*) cf. W. Shakſpere's Schauſpiele von J. J. Eſchenburg 1777. Bd. 11. p. 541.

ſpere's vor anderen Dramatikern wiederholt bezeichnet habe. Die dringende Gewalt der zum Erlebniß gewordenen Erſcheinung eines außerordentlichen Ereigniſſes ſcheint in dieſem Falle weniger, als in anderen, die Imagination des Dichters beherrſcht und ihn zur dramatiſchen Vergegenwärtigung vermocht zu haben.

Wie viel an der Muſtergültigkeit dieſes Drama's nach dieſen Ausſtellungen abzurechnen ſei, braucht kaum erörtert zu werden. Es genügt vielmehr, darauf hingewieſen zu haben, um dem Wahne zu begegnen, als ob alle Schöpfungen Shakſpere's nur deshalb, weil ſie von ihm herrühren, als nachahmungswürdige Meiſterwerke zu betrachten ſeien. Allein wenn es auch nicht um die Vertheidigung, Rechtfertigung oder mindeſtens Entſchuldigung dieſer dramatiſchen Erſcheinung als ſolcher in ausgedehnterer Weiſe zu thun iſt, als in dieſer Hinſicht ſchon in der Einleitung verſucht worden, ſo lohnt es doch der Mühe, die Spuren eines tiefſinnigen poetiſchen Ingeniums in dieſem Gedichte zu verfolgen. So wenig auch der Menge ein maaßgebendes Urtheil zuzuſchreiben iſt, ſo hat doch der dauernde Beifall, den das Stück bei dem allgemeinen Publikum gewonnen hat, einen nicht zu unterſchätzenden Werth. Er bleibt immer ein Symptom von der unwiderſtehlichen Macht des urſprünglichen Ingeniums. Im gegenwärtigen Falle dürfen wir es daher nicht für gleichgültig halten, daß die ſogenannte Tragödie Cymbeline zu denjenigen dramatiſchen Schöpfungen Shakſpere's gehört, welche in der Dauer von mehr als zwei Jahrhunderten im friſcheſten Andenken geblieben ſind. Schon vor 1682 erſchien eine Bearbeitung dieſes Stückes von Durfey auf der Bühne, und wurde in dem genannten Jahre unter dem Titel „The injured Princess or the fatal Wager“ gedruckt. W. Hawkins bearbeitete daſſelbe um 1759, und Dav. Garrick um 1770. Auch in Deutſchland erſchien ſchon 1772 eine Bearbeitung, der bis in die neueſten Zeiten

mehrere nachfolgten. Man kann freilich dieſe Umarbeitungen nur für einen Beweis des Bedürfniſſes, die mangelhafte dramatiſche Form in Shakſpere's Original zu verbeſſern, anſehen. Doch ſtehen damit die wiederholt erhobenen Vorwürfe der Ungereimtheit und der Abſurdität des Stoffes in auffallendem Gegenſatze.*) Denn da keine dieſer Umarbeitungen darauf ausgehen konnte, den Stoff ſelbſt vom Grund aus umzugeſtalten, ſo mußte auch von den angeblichen Ungereimtheiten oder Abſurditäten deſſelben das Meiſte ſtehen bleiben. Wie wenig übrigens jene Ueberarbeitungen nach allgemeinem Urtheil dazu geeignet waren, das Original im Beifall zu übertreffen, geht aus den kritiſchen Betrachtungen derſelben hervor, da in ihnen bald die allzugroße, bald die allzugeringe Ausdehnung der Auslaſſungen und Aenderungen beklagt oder getadelt wurde. Wir kommen daher zu dem Schluſſe, daß in der geſammten Dichtung eine Anziehungskraft liegen müſſe, die das Gemüth auf unbewußte Weiſe feſſelt, weil vielleicht in ihm eine Naturwahrheit ruht, die mit wirklichen Ungereimtheiten und Abſurditäten nicht vereinbar iſt. An den dargeſtellten Begebenheiten und ihren Verwickelungen kann ich auch in der That nichts entdecken, was an ſich ſelbſt der Natur der Dinge zuwiderliefe. Nur in dem Vortrag derſelben mag wiederholt die Veranlaſſung liegen, um unſere Anſchauung zu verwirren. Zu der ſchon beſprochenen Rückſichtsloſigkeit im Gebahren mit Zeit und Raum und zu der

*) S. Johnſon ſchreibt unter Anderem darüber: This play has many just sentiments, some natural dialogues, and some pleasing scenes, but they are obtained at the expence of much incongruity. To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduit, the confusion of the names, and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecillity, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation.

formellen Verschiedenheit des Tones kommt noch der Umstand hinzu, daß in vieler Hinsicht das Reale des menschlichen Lebens dem Ideellen oder Romantisch-Märchenhaften auffallender gegenübersteht, als in früheren Stücken Shakspere's. Das ist wohl auch der Grund, warum man die Verflechtung der romanhaften Umstände in die wahre Geschichte schon vorlängst für sonderbar gehalten hat. Aber in dieser Ausstellung wird einestheils der Gegensatz der, aus der Erzählung des Boccaccio entlehnten, Verwickelung gegen die traditionell historischen Begebenheiten ungebührlich hervorgehoben, wogegen der innere Gehalt der, phantastisch aufgefaßten und dargestellten, Fiction der Geschichte von Bellarius mit dem Gehalte und der Darstellungsweise der vorhergehenden Scenen in weit schrofferem Gegensatz steht. Auch ist nicht mit Recht von wahrer Geschichte zu reden; denn wiewohl der Zeitpunkt, in welchem Cymbeline als König von Britannien regiert haben soll, und der in dem Drama spielende Krieg mit den Römern stattgefunden haben kann, von den ältesten Commentatoren nach Holinshed genau angegeben wird, gehören doch die vorgeführten Personen und dargestellten Begebenheiten nicht der verbürgten, sondern nur der mythisch-traditionellen Geschichte an. Sie stehen also, ihrem Wesen und ihrem Gehalte nach, von dem romantischen Mythos des Bellarius und seinen Adoptivkindern weit weniger fern, als es scheint. Der, die gesammte Composition treffende, Vorwurf der unvereinbaren Gegensätze, oder, wie S. Johnson sich ausdrückt, der Confusion von Namen und Sitten verschiedener Zeiten, sowie der überall auffallenden Zusammenhangslosigkeit (incongruity) kann daher vorzugsweise nur darin seinen Grund haben, daß wir in der Exposition und den zunächst darauf folgenden Scenen auf den märchenhaften Character, den das Drama im III. Acte annimmt, nicht vorbereitet sind. Allerdings beginnt auch der Sommernachtstraum mit Verwickelungen, die nicht

außerhalb der Realität des Lebens liegen. Doch die, ausschließlich dem Mythos angehörigen, Personen und Namen mögen mehr, als es hier der Fall ist, unsere Imagination von Haus aus auf die Anschauung einer phantastisch-märchenhaften Erscheinung vorbereiten. Ist nun aber der Dichter wegen dieses Mangels vielleicht nicht zu entschuldigen, so kann er doch möglicherweise auf die äußerste Freiheit, seinen Standpunkt zu wählen, mit einigem Rechte Anspruch machen. Wenigstens liegt in dem damaligen Zustande der Bühne kaum eine Veranlassung, um ihn darüber zur Rechenschaft zu ziehen. Vielmehr kann das nur geschehen, indem man ihm bei dem Gebrauche der, für historisch gehaltenen, Namen und bei Andeutungen chronistisch überlieferter Begebenheiten Intentionen unterschiebt, an die er, in der phantastischen Auffassung des Stoffes, nicht im entferntesten gedacht hat. Ich könnte mir vorstellen, daß Shakspere, wenn die, von ihrem Standpunkte aus, nicht überall unberechtigten Ausstellungen der älteren und neueren Kritiker ihm zu Ohren kämen, nur wenig oder gar nicht von dem ausgesprochenen Tadel berührt sein würde. „Warum", so könnte er fragen, „verlangt ihr von dem freien und launenhaften Fluge meiner Phantasie, daß sie Wege betreten soll, die euch, nach dem schulgerechten Ernste eurer Anschauungsweise, allein für richtig gelten mögen, mir aber, indem ich mich in den regellosen Regionen des heiteren alten England bewegte, weder bekannt noch genehm sein konnten? Wer wird euch, ihr strengen Richter einer neueren ernsteren Zeit, tadeln, wenn ihr eure Schöpfungen nach ihrem Sinne gestaltet? Wie aber komme ich, der ich nie daran denken konnte, euer Meister und Vorbild zu sein, zu Vorwürfen, die doch nur deshalb für berechtigt gelten können, weil euch die regellose Freiheit meines poetischen Lebens und Schaffens nicht anstehen kann und darf?" Mit der Gunst des Publikums, in der sich dieses regellose Drama

ſeit Jahrhunderten erhalten hat, könnte auch die Thatſache angeführt werden, daß jede Bearbeitung deſſelben, ſo viel auch Talent und Geſchick dabei angelegt worden, bisher dem Reiz des Originales nur Eintrag gethan hat. Ob und in wie weit der Dichter die materielle Wahrſcheinlichkeit der dargeſtellten Begebenheiten vernachläſſigt hat, könnte nur der Unterſuchung werth ſein, wenn es ſich der Mühe lohnte, den Vorwurf von Ungereimtheiten und Abſurditäten zu rechtfertigen. Gewiß iſt es dagegen, daß der Contraſt zwiſchen dem Realiſtiſchen des Stoffes und Tones, im Beginn der Handlung, und dem märchenhaften Duft, der vom III. Acte an unſere Imagination beſticht, noch ſtörender auffallen würde, wenn in der Verſetzung oder Veränderung einzelner Scenen auf die materielle Wahrſcheinlichkeit mehr hinzuwirken verſucht würde. Denn allerdings vertragen gerade die Scenen in der grünen Wildniß der Walliſer Gebirge, die unſer Gemüth am meiſten gefangen nehmen, am wenigſten die Nachforſchung nach der materiellen Wahrheit. Das Leben des bejahrten Bellarius mit Guiderius und Arviragus in einer Höhle dieſer Einſamkeit bietet uns eben ein Bild, wie es nur einer romantiſch-märchenhaften Anſchauung zugänglich iſt. Wie viel bleibt nicht zu wünſchen und zu ergänzen, um die Ausbildung der Jünglinge von königlichem Blute zu königlichen Geſinnungen zu faſſen! Das Geheimniß von der Macht des Blutes iſt allerdings in poetiſcher Weiſe auf die Spitze getrieben. Die Jünglinge ſind mehr ideelle als reale Geſtalten. Aber ſie ſind liebenswerth und gewinnen unſere lebhafteſte Theilnahme. In dieſer Friſche liegt eben die, in der Einleitung erwähnte, Veranlaſſung, um zu fühlen, wie Shakſpere bis in ſein vorgerücktes Alter den jugendlichen Eindrücken und Empfindungen eine Stätte in ſeinem Gemüthe bewahrt hat. Doch fehlt auch nicht der Ernſt in der Stimmung des durch Erfahrung gereiften Mannes. Denn neben jener Friſche finden ſich

auch die tiefsinnigen Anschauungen von der Eitelkeit der Aeußerlichkeiten des Lebens.

Vielleicht aber hat die Kritik gerade an der hervorragenden Wirkung dieser Scenen auszustellen, daß sie, gleich anderen Einzelheiten, unsere Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand des Drama's stört oder vermindert. Denn, wie dieß schon oberflächlich angedeutet worden, der eigentliche Mittelpunkt des Gemäldes ist die Geschichte des Leonatus Posthumus und Imogen's. Es ließe sich zwar darüber streiten, ob nicht dem Dichter ein Bruchstück aus der Geschichte Cymbeline's die Hauptsache gewesen sei. Um das anzunehmen, würde allerdings der Titel als Anhalt dienen können. Indessen haben ja viele Titel, wie wir sie in der Folio finden, nicht einen maaßgebenden Werth für den Stoff der betreffenden Dramen, und bekanntermaaßen wissen wir in mehreren Fällen nicht einmal bestimmt, ob sie in ihrer jetzigen Kürze vom Dichter selbst herrühren. Auch könnte dadurch die, meines Erachtens, unbegründete Vermuthung, in diesem Drama einen Theil wahrer Geschichte behandelt zu sehen, nur noch mehr begünstigt werden. Doch wie immer der Dichter zu diesem Titel bestimmt worden sein möge oder nicht, so kann es einer aufmerksamen Betrachtung nicht entgehen, daß der Zusammenhang der Handlungen und Gesinnungen der Individuen mit ihren Erlebnissen — also das, was im eigentlichen Sinne für Schicksal in einem Drama zu gelten hat — an Leonatus Posthumus und Imogen weit erschöpfender durchgeführt ist, als an den anderen Individuen. Was diese thun und lassen, leiden und verschulden, hat vielmehr nur in so weit Bedeutung, als dadurch ein Einfluß auf das Schicksal jener ausgeübt wird. Wenn es darauf ankäme, den Titel dieses Stückes als tragedy zu rechtfertigen, so würde vielleicht nur auf das Schicksal Cloten's und der Königin hinzuweisen sein. Ihr Untergang ist allerdings durch ihr eigenes Handeln und durch

ihre Gesinnungen in Thorheit und Bosheit bedingt. Auch kann man sagen, daß sie, nach der Erklärungsweise von Chaucer, von der Höhe des Glücksstandes durch ein Schicksal, das keine Heilung gestattet, in das Verderben hinabgerissen werden. Doch muß es bei dem allgemeinen Mangel der wesentlichsten Attribute einer tragischen Erscheinung zweifelhaft scheinen, ob selbst Shakspere sie für eine solche hat ausgeben wollen. Ihre poetische Bestimmung wird vielmehr nur in dem Einflusse auf das Schicksal von Leonatus Posthumus und Imogen zu erkennen sein. Gewiß war auch ihre fernere Existenz mit der Versöhnung und Ausgleichung des zürnenden Schicksals dieser unvereinbar.

Ein anderer Zweifel kann in der Frage liegen, ob nicht das Schicksal Imogen's und Posthumus' von vornherein tragisch genug angelegt scheine, um einen verhängnißvollen Untergang wahrscheinlicher zu machen, als ein versöhnendes Ende. Die heimliche Vermählung der Königstochter mit einer, mindestens nach Stand und Rang, untergeordneten Persönlichkeit kann, besonders unter den obwaltenden Umständen, für vollständig geeignet gehalten werden, um als tragisches Motiv zu gelten. Was die Wette Posthumus' auf die, gegen jede Versuchung gesicherte, Treue seiner Gemahlin anlangt, so hat man zwar von einsichtsvoller Seite aus bezweifeln wollen, ob sie als tragisches Motiv brauchbar sei. Doch liegt, meines Erachtens, in der Fähigkeit, eine solche Wette einzugehen, eine Vermessenheit, welche als verwegene Herausforderung des Schicksals vollständig dazu geeignet ist, einen verhängnißvoll tragischen Ausgang zur Folge zu haben. Wie immer auch die Kraft des Glaubens in frommer Liebe zu einer Frau anerkennenswerth scheinen mag, so steht doch dieser verhrungswürdigen Gesinnung der vorwurfsvolle Leichtsinn gegenüber, die allgemeine Hinfälligkeit und Schwäche aller Sterblichen an einem, durch gegenseitige Liebe geheiligten,

Gegenstande in Versuchung zu führen. Die poetische Rechtfertigung dieses Vorwurfs findet sich in der schönen Novelle von Cervantes, welche seinem Don Quixote eingewebt ist. Dort handelt es sich zwar nicht um eine Wette. Doch die vermessene Sicherheit, mit welcher ein Ehemann seinen Freund auffordert, die Treue seiner Frau durch leidenschaftliches Werben um ihre Liebe in Versuchung zu führen, steht genau auf demselben Boden, wie des Posthumus' Wette, und sie führt auf natürlichem Wege zum tragischen Untergange der betheiligten Personen. Auch die Rücksicht für die zarte Empfindlichkeit und Verletzbarkeit des Rufes einer Frau sollte eine so verwegene Wette verbieten. Das Gefühl, daß sie durch arglistige Verläumdung zur Quelle des bittersten Unglückes werden könne, hat nicht blos zu der Novelle Boccaccio's Anlaß gegeben. Auf demselben natürlichen Gefühle beruht die altfranzösische Erzählung „Eurianthe". — Ob der sehr ähnliche Stoff von Boccaccio entlehnt worden, oder jeder der Verfasser aus derselben Quelle geschöpft haben könne, vermag ich nicht zu entscheiden. — Wenn es also bei Leonatus Posthumus auf eine tragische Schuld ankommen sollte, so würde seine vermessene Wette ein genügendes Motiv sein, um ihn in dieselbe zu verwickeln.

Auch Imogen ist nicht frei von der Verschuldung ihres Leidens. Nicht die schon gedachte, heimliche Verheirathung mit einem Unterthanen ihres Vaters würde dasselbe allein bedingen, wenn nicht ihre harmlose Gleichgültigkeit gegen die Gefahr, zu Jacchimo in einer, wenn auch noch so unschuldig scheinenden, Beziehung zu bleiben, unmittelbare Veranlassung zu ihrem Unglück würde. Ob die Abweichung von der Quelle, welche sich Shakspere in Bezug auf die Art und Weise erlaubte, wie Jacchimo in Imogen's Schlafzimmer gelangt, auf einer unbewußten Absicht beruhte, wage ich nicht zu entscheiden. Jedenfalls ist bei Boccaccio Zinevra weit mehr das

Opfer einer Intrigue, an der ſie nicht betheiligt war, als Imogen bei Shakſpere. Und man darf nach der vorhergegangenen Scene eben ſo über die Kühnheit der Bitte Jacchimo's, einen Koffer in ihrem Schlafzimmer zu bewahren, wie über Imogen's Sorgloſigkeit, dieſelbe zu gewähren, überraſcht ſein, während nach Boccaccio's Erzählung Zinevra völlig unwiſſend darüber iſt, daß ſich in ihrem Schlafzimmer das Eigenthum Ambrogiulo's befindet. So würde auch Cloten nicht auf den Gedanken gekommen ſein, ſich eines Anzuges von Poſthumus zu bedienen, und Imogen würde nicht ſeinen Leichnam für den ihres Gatten haben halten können, wenn nicht in ihrer Betheuerung, das geringſte Gewand des Poſthumus höher zu achten, als Cloten's Perſon, die verhängnißvolle Veranlaſſung dazu läge. Shakſpere hat es oft genug anzudeuten gewußt, wie die Tücke des Schickſals an den ſcheinbar geringfügigſten Fäden anknüpft, um wegen der Geringſchätzung ſeiner Macht Rache zu nehmen.

Hierüber iſt ferner die Sorgfalt, welche Shakſpere in der Regel auf die vollſtändige Vergegenwärtigung des Geſammtereigniſſes zu verwenden pflegt, in dieſem Drama vielleicht noch auffälliger, als in manchem anderen. Manche Scenen und Details in den Reden, die für nebenſächlich gehalten werden können, ließen ſich dafür anführen. Faſt könnte man glauben, es ſei ihm bei dieſem Drama mehr, als ſonſtwo, poetiſches Bedürfniß geweſen, den wunderbaren Zuſammenhang zu vergegenwärtigen, in welchem äußere Begebenheiten, wider Vermuthen und Einſehen der Menſchen, ihren Einfluß auf die Geſchicke derſelben ausüben. Die Möglichkeit, daß Imogen's Unſchuld erwieſen und ihre Verſöhnung mit Poſthumus herbeigeführt wird, iſt nur durch die wunderbarſte Verknüpfung äußerer Umſtände gegeben, und wird, unabhängig von ihrer Verfügung, herbeigeführt. Daß durch den, in die häuslichen Angelegenheiten des britiſchen Hofes einfallenden,

römiſchen Krieg — der übrigens an ſich ſelbſt in dem Weſen der Begebenheit keine genügende Motivirung findet —, Poſthumus und Jacchimo nach Britannien zurückgeführt werden, daß ſich die verloren gegangenen Söhne Cymbeline's, auf eine faſt märchenhafte Weiſe, an ihm betheiligen und ihre Rückkehr in das Vaterhaus dadurch vermittelt wird, das Alles iſt die Folge von romanhaft verwickelten Begebenheiten. Wiewohl dieſe Erfolge mit den Handlungen und Geſinnungen der betheiligten Perſonen nicht ſo ſehr außer allem Zuſammenhange ſtehen, daß ſie vollſtändig den Character eines willkürlichen und launenhaften Zufalls hätten, iſt doch der gegenſeitige Cauſalnexus beider weit loſer und weniger augenfällig, als in allen anderen Dramen Shakſpere's. Er beſteht aber dennoch, jedoch nicht in höherem Maaße, als es das poetiſche Bedürfniß, einen wunderbar verſchlungenen Roman dramatiſch darzuſtellen, erforderte.*) Wenn wir das Ganze von dieſer Seite betrachten, ſo können wir möglicherweiſe auch in der wunderlichen Scene der Geiſtererſcheinungen in Poſthumus' Kerker einen tiefen Sinn entdecken wollen. Wenigſtens iſt die Antwort des zürnenden Jupiter auf die Anklagen der Angehörigen des Poſthumus eine geeignete Erwiderung auf die Vorwürfe derjenigen, die in dem Stoffe dieſes Drama's nur Ungereimtheiten und Abgeſchmacktheiten bemerken wollen. Wie oft ſcheint uns nicht im allgemeinen Leben das Spiel des Schickſals ſo dunkel und verworren, daß wir es mit einer geregelten Weltordnung nicht zuſammenzureimen vermögen? Und doch tritt dann häufig eine Ausgleichung des Mißgeſchicks,

*) Nach der Anſchauungsweiſe eines mir befreundeten Kenners von Shakſpere iſt mir die Frage zugegangen, ob nicht vielleicht der Dichter bei der Abfaſſung dieſes Stückes weniger an die Bedürfniſſe und Bedingungen der Bühne, als daran gedacht habe, ein Leſedrama zu ſchaffen. Ich überlaſſe es gründlicheren Kennern der damaligen Literaturverhältniſſe, zu entſcheiden, ob dieſe Möglichkeit mit ihnen vereinbar ſein könne.

eine Versöhnung der Gegensätze ein, und wir müssen beschämt die Leitung einer höheren Macht anerkennen. Die Ehrfurcht Shakspere's vor dem unergründlichen Geheimnisse der Weltordnung oder Vorsehung geht augenscheinlich durch alle seine Schöpfungen durch. Auch hier hat er sie nicht verleugnen wollen und können. Es kann nur fraglich sein, ob es dieser Fiction, die offenbar aus der allgemeinen Handlung herausfällt, bedurfte, um uns daran zu erinnern. Unter allen Umständen bleibt sie in formeller Hinsicht auffallend und räthselhaft.

Besteht trotzdem in diesem Drama ein minder inniger Zusammenhang, als in anderen, zwischen den Handlungen der Individuen und den maaßgebenden Begebenheiten, so könnte wohl auch dem Dichter eine eben so ausgeführte Characterzeichnung, wie anderwärts, nicht Bedürfniß gewesen sein. Doch hat ihn die Lebendigkeit und der Reichthum an Handlung und Begebenheiten nicht abgehalten, die Characterbilder der einzelnen Personen mit wenigen scharfen Zügen zu vergegenwärtigen.

Die bösartige Königin ist in dieser scharfen Zeichnung das Spiegelbild der fast sprüchwörtlich und typisch gewordenen Vorstellung einer bösen Stiefmutter. Wo sich derselben uralte Märchen und Erzählungen als Motiv bedienen, ist fast in der Regel ihr Character von Lieblosigkeit und Haß nicht blos gegen die Stiefkinder, sondern auch gegen den Vater derselben erfüllt. Ob es die weibische Leidenschaft der Herrschsucht, oder die, nur auf dem Instinct beruhende, Vorliebe für die eigenen Kinder ist, was ihren Abneigungen und ihrer Handlungsweise zum Antrieb dient, ist in der Regel solchen Frauen selbst nicht klar. In den, theils ausgeführten, theils beabsichtigten, Bosheiten, welche der Dichter gegen den Schluß der Handlung die Königin bekennen läßt, liegt daher keine Uebertreibung. Auch das Bekenntniß selbst ist deshalb ge-

nügend motivirt, weil Frauen dieſer Art, ihrer Natur nach, mit ſolchen Eröffnungen in der Regel gegen ſich ſelbſt zu toben pflegen, wenn ſie, wie es hier der Fall iſt, alle ihre Abſichten vereitelt ſehen. So weit könnten wir alſo nur von der Vergegenwärtigung eines typiſchen Bildes ſprechen; doch wird es individuell durch die feinen Züge der Schlauheit und Liſt, mit welcher ſie den König zu täuſchen und ihre boshaften Abſichten, dem Arzte gegenüber, zu verbergen ſucht. Wir ſind alſo auf den Ausgang ihres Schickſals genug vorbereitet. Allein bei dieſer Sorgfalt der Ausführung iſt ſie doch nur Mittel zu dem Hauptzwecke, der, wie wir ſehen werden, darin beſteht, Imogen's Individualität in das hellſte Licht zu ſtellen. Nur ein Wunſch könnte noch übrig bleiben: der König ſelbſt ſcheint faſt zum bloßen Figuranten herabgedrückt zu ſein. Vor Allem darf die Gleichgültigkeit auffallen, mit welcher er die Nachricht von dem Tode ſeiner Gemahlin und ihren Bekenntniſſen vernimmt. Ich weiß nicht, ob es zur Entſchuldigung und Erläuterung genügen kann, zu ſagen, Alles, was vorgeht und ihm widerfährt, ſei nur deshalb möglich, weil er eine abſolute Null iſt, ein ſolches Nichts characteriſire ſich aber ſchon hinlänglich durch ſein Auftreten. Nur das wird dadurch gewiß, daß uns der Titel nicht berechtigen darf, Cymbeline als die Hauptperſon und das, was ihn als König betrifft — mit anderen Worten, das Scheinbar-Hiſtoriſche der Handlung — als einen Gegenſtand von hauptſächlicher Bedeutung anzuſehen.

Weit weniger, als bei der Königin, können wir bei ihrem Sohne Cloten an eine typiſche Geſtalt denken. Eben ſo wie die Hofleute eine wunderliche Ironie der Natur darin ſehen, daß die feine, von allen Mitteln der Klugheit unterſtützte, Königin einen ſolchen Klotz zum Sohne habe, eben ſo können wir in dieſem Characterbilde eine eigene Laune der Erfindungsgabe Shakſpere's erkennen. Ob er fühlte, oder erfahren

hatte, daß der Character der tölpelhaften Rohheit nicht an die Niedrigkeit der Geburt gebunden ſei, ſondern unter Umſtänden ſich in jeder Stufe der Geſellſchaft wiederhole, werden wir kaum zu fragen brauchen, da wir heute noch dieſelbe Wahrnehmung machen können. Mit dem ſcheinbaren Widerſpruche, der in der untergeordneten Geſinnung und der erhabenen Stellung liegt, wird aber auch die Eigenſchaft der Bosheit, welche Cloten von allen anderen Clowns Shakſpere's unterſcheidet, genügend erklärt, wenn man dieſelbe nicht als das mütterliche Erbtheil anſehen will. Auch durch die geringe Doſis, die ihm von Mutterwitz zu Gebote ſteht, und ihn den lächerlichſten Verſpottungen ſeiner Umgebungen Preis giebt, unterſcheidet er ſich von anderen Shakſpere'ſchen Clowns, da dieſe meiſtentheils reichlich damit ausgeſtattet ſind. Indeſſen iſt davon noch genug auf ſein Erbtheil gekommen, um ſeiner Bösartigkeit dienen zu können, wie dieß der Einfall zeigt, ſich in Poſthumus' Anzug zu kleiden. Iſt die Mutter mit allen ihren Attributen Mittel zum Hauptzwecke, ſo gilt das in noch höherem Maaße von Cloten. Die unumſchränkte Gewalt jener, in Verbindung mit der Individualität dieſes Freiers, rechtfertigen Imogen vollſtändig, ihrer natürlichen Neigung zu Poſthumus gefolgt zu ſein und in der Vermählung mit ihm den Schutz zu ſuchen, den ihr der willenloſe Vater gegen dieſe Verfolgungen nicht gewähren konnte noch mochte. In der öffentlichen und Privatgeſchichte haben Beiſpiele ähnlicher Schritte, unter gleichen Umſtänden, oft willige Entſchuldigung gefunden, wenn die, in der Bedrängniß getroffene, Wahl durch den Gegenſtand derſelben weit weniger dazu geeignet war, als hier. Daß Imogen auf die Billigung ihres Vaters bei dieſem Schritte hoffen durfte, liegt in den allſeitig bekannten Verhältniſſen und wird von ihr ſelbſt ausgeſprochen. Ueberdieß geſchieht durch den Dichter Alles, um unſere Sympathie für Leonatus Poſthumus zu gewinnen.

Er gebraucht dazu das feinste und zugleich sicherste Mittel. Es liegt einmal in der vorherrschenden Unsicherheit des Urtheils der meisten Menschen, mehr durch den Erfolg als auf dem Wege eigener Prüfung gewonnen zu werden. So theilt sich uns auch Neigung und Verehrung für eine Persönlichkeit häufig und in der Regel mit, indem wir ihr Beides von allen ihren Umgebungen gewidmet sehen. Leonatus Posthumus wird daher schon von vornherein der Gegenstand unserer lebhaftesten Theilnahme durch die einstimmige Anpreisung seiner außerordentlichen Vorzüge von Seiten aller Umgebungen des Hofes, und er steigt noch mehr in unseren Augen, als wir ihn in Philario's Hause zu Rom unter gleicher Werthschätzung aufgenommen sehen. Daher fühlen wir auch mit ihm und seiner edlen Gesinnung die Beleidigung, welche ihm Jachimo anthut, indem dieser glaubt, das Urtheil eines anmaaßenden und gewissenlosen Wüstlinges auch auf Imogen anwenden zu dürfen. Der Vorwurf, der, wie bemerkt worden, auf dem Eingehen der gefährlichen Wette ruht, wird durch die herausfordernde Frechheit Jachimo's gemildert. Mit gewohnter Feinheit des Tactes hat Shakspere dieses Motiv unserer Theilnahme weit stärker hervorgehoben, als es in Boccaccio's Novelle der Fall ist. Wie sehr Posthumus auch die Schuld zur Last fällt, auf diesen Streit überhaupt eingegangen zu sein, so findet er sich nun in der mißlichen Nothwendigkeit der Wahl, entweder durch sein Zurücktreten den Zweifel an der unverletzlichen Tugend seiner Frau zuzugeben, oder mit dem Abschlusse der Wette die Festigkeit seines Glaubens zu bethätigen. Wie weit man im Gefühle mit ihm übereinstimmen könne, als er sich von Jachimo täuschen läßt, mag Jeder für sich selbst entscheiden. Zwei schwerwirkende Motive werden aber zugegeben werden müssen. Jachimo's Bericht ist mit so feiner Arglist berechnet, daß es selbst für den Unbefangenen schwer fallen würde, ihm den Glauben zu versagen. Ich kann nicht daran zweifeln,

daß die detaillirte Beſchreibung von Imogen's Schlafgemach dazu geeignet iſt, die Imagination Pothumus' aufzuregen und ſeine Beſonnenheit zu erſchüttern, wiewohl es mir widerſtrebt, von einer bewußten Abſicht des Dichters zu ſprechen. Hier, wie an vielen anderen Stellen, müſſen wir annehmen, daß poetiſche Inſpiration und reflectirende Berechnung des Effectes zuſammen gewirkt haben. Gegen jeden Zweifel und Vorwurf iſt aber der hingebende Glaube an Jacchimo's Lüge in der Aufregung der Leidenſchaft um ſo mehr gerechtfertigt, je mehr wir von der edlen Geſinnung Poſthumus' überzeugt ſind. Nicht genug, daß es ihm unmöglich war, die Argliſt Jacchimo's zu ahnen, geſchweige denn zu faſſen. Je edler ſein Gemüth war, deſto mehr mußte es auch empört ſein über den, unter anderen Umſtänden, unglaublichen Treubruch. Der Inhalt des wunderſchönen Monologes nach dieſer Erfahrung (Act. II. Scene 5) entſpricht vollſtändig dem Zuſtande eines, im höchſten Grade empörten, edlen Gemüthes. Es iſt eben die Stimmung, in welcher gerade die edelſten Geſinnungen am heftigſten und unwiderſtehlichſten zu einem grauſamen Entſchluſſe angetrieben werden. Welcher Erklärung oder Entſchuldigung bedarf daher noch der Befehl, den Poſthumus an Piſanio zur Ermordung ſeiner Gattin ſendet? Wie natürlich iſt aber auch ſeine Reue, als er das für gethan hält, was er im Sturm der Leidenſchaft gewollt und befohlen hatte. Wie hoch ſeine Tapferkeit im Kampfe für ſein Vaterland anzuſchlagen ſei, da ſie doch nur von dem verzweifelten Wunſche, den Tod zu finden, bedingt wird, brauchen wir kaum zu fragen. Denn es genügt, die Lebenswahrheit dieſer Fiction Shakſpere's anzuerkennen und in der edlen Erſcheinung eines verzweifelten Mannes, der das, ihm ſelbſt zur Laſt gewordene, Leben, mindeſtens ſo theuer als möglich, verkaufen will, denſelben Poſthumus wiederzufinden, dem wir von Anfang der Handlung an unſere innige Theilnahme zugewendet haben. So iſt er es auch, deſſen

Gefühle im Kerker wir theilen, als er ſelbſt einen entehrenden Tod mit Gleichgültigkeit erwarten kann. Doch die Glut der Leidenſchaft ſchlägt noch ein Mal über ſeinem Haupte zuſammen, als er in der Schlußſcene, mit dem Aufſchluſſe über Jacchimo's Betrug, der Ungerechtigkeit ſeiner vermeintlichen Rache inne wird; und daß er Imogen, die auf den verzweifelten Ruf ihres Namens herantritt, niederſchlägt, indem er ſie für einen voreiligen Pagen hält, kann nur mit dieſer verzweifelten Stimmung erklärt werden. Doch iſt dieſe Handlung faſt zu hart, um ſich vollſtändig rechtfertigen zu laſſen. Nur das Eine darf vielleicht dafür geſagt werden, daß damit erſt recht ſchlagend einleuchtet, was wir im Laufe der Handlung längſt bemerken konnten, daß Imogen, wie über alle Geſtalten des Drama's, ſo auch über Poſthumus, als die edelſte Erſcheinung emporragt.

Ueber dieſe hat Mrs. Jameſon ſo erſchöpfend geurtheilt, daß ich faſt nur auf ihre Auslaſſung verweiſen möchte und jedenfalls ihren Anſchauungen in den meiſten Beziehungen folgen werde. Die innige Liebe zu ihrem Gatten iſt zwar der entſcheidendeſte Characterzug in dem ganzen Gemälde. Durch ſie rührt ſie uns in den erſten Scenen des ſchmerzlichen Abſchieds von ihrem Gemahle. Ihre Aeußerungen an Piſanio tragen ſogar die Färbung der Leidenſchaft, und wir könnten von einer Erinnerung an Julia ſprechen, wenn nur die entfernteſte Aehnlichkeit mit der verhängnißvoll verzehrenden Glut dieſer, durch die alle einzelnen Fäden ihres geiſtigen und phyſiſchen Daſeins fieberhaft erregt ſind, bemerkbar wäre. Dagegen liegt die Anmuth des Reizes bei Imogen in der Ruhe des Gleichgewichtes, das ſie trotz dieſer leidenſchaftlichen Neigung bewahrt. Auf dieſer glücklichen Stimmung beruht ihr beſonnenes Verhältniß zu der argliſtigen Stiefmutter und zu dem ſchwachen Vater ebenſo wie die Würde, mit der ſie die brutalen Bewerbungen Cloten's, ſowie die heuchleriſchen

Angriffe Jacchimo's auf ihre Tugend abweist. Dabei ist es eben das Resultat des feinsten poetischen Instinctes, daß sie die Grenze dieser Würde in beiden Fällen nur um die Breite eines Haares überschreitet, und daß die Betheuerungen, mit denen sie die gemeinen Schmähungen Cloten's gegen Posthumus erwidert, sowie die sorglose Unvorsichtigkeit, Jacchimo's Koffer in ihrem Schlafzimmer zu bergen, zu Anknüpfungspunkten des Schicksals geworden, um ihr unsägliche Leiden zu bereiten. Auch in dieser anmuthsvollen, weiblichen Würde, in Verbindung mit einer unendlichen Tiefe des Gemüthes, könnte man versucht sein, eine Reminiscenz an Portia zu bemerken, wenn nicht beide Gestalten sich als verschiedene Individuen entschieden gegenüberständen. Von der Leichtlebigkeit, welche diese mit ihrer ausgeprägten Weiblichkeit auf eine bezaubernde Weise vereinigt, ist bei Imogen keine Spur; und doch thut der Ernst, der durch ihr ganzes Benehmen geht, dem Reize ihres durchaus weiblichen Wesens nicht den mindesten Abbruch. Am auffallendesten ist die individuelle Verschiedenheit Imogen's von anderen Shakspere'schen Gestalten, bei ähnlichen Situationen, in dem Momente, wo sie die Beschuldigung ihres Gemahls, wegen einer, von ihr angeblich begangenen, Untreue erfährt. Wie ganz verschieden nimmt Hermione in The Winters Tale die ungerechten Beschuldigungen des Königs Leontes auf, und wie fern steht Imogen's empörtem Gemüthe die verhängnißvoll-harmlose Unschuld Desdemona's bei der grundlosen Eifersucht Othello's. Zorniger, als Hermione, fällt Imogen dennoch nicht aus ihrer weiblichen Würde, und, ohne als Weltfrau verblendet zu sein über die Gefahren, deren jeder Mann gegen die Verführungskünste unsittlicher Frauen ausgesetzt ist, besinnt sie sich nicht, ein Mittel zu ergreifen, das, wie sie wähnt, sie mit ihrem Gemahle wieder zusammenführen kann. Von nun an erscheint sie unter dem Zauber des jungfräulichen Liebreizes, den sie

neben der Würde der Frau bewahrt hat. Ihre Befangenheit und Zaghaftigkeit in der männlichen Verkleidung und bei dem Eindringen in die Höhle des Bellarius, sowie ihr ganzes Benehmen bei dem Begegnen mit den fremden Männern, widerspricht zwar nicht ihrer klugen und besonnenen Haltung am Hofe ihres Vaters. Doch indem wir sehen, wie sie einen feenhaften Eindruck auf Guiderius und Arviragus, sowie auf den bejahrten Belarius macht, könnten wir fast glauben, eine neue Bekanntschaft an ihr zu machen, wiewohl uns der Dichter nicht das mindeste Recht dazu giebt. Denn könnte auch das fürstliche Auftreten Imogen's in allen dazu geeigneten Gelegenheiten unsere Phantasie verleiten, ihre äußere Erscheinung unter der Gestalt einer Beherrscherin des Olymps aufzunehmen, so widerspricht doch die einzige Stelle, welche der Dichter, mit gewohnter Feinheit des Instinctes, zur Versinnlichung derselben eingeflochten hat, dieser Auffassung entschieden. Was Jacchimo in ihrer Schlafstube (Act II. Sc. 2) bei ihrem Anblicke ausspricht, ist unzweifelhaft maaßgebend. In dieser wunderschönen Stelle, wo sie nicht als Here oder Juno, sondern als Cytherea bezeichnet wird, liegt der vollständige Ausdruck für die bezaubernde Schönheit ihrer weiblichen Zartheit, und in dieser ist nicht blos jener märchenhafte Eindruck, sondern auch die Schwäche, der ihre körperlichen Kräfte in der Folge der Handlung erliegen, im Voraus erklärt. Das dringende Bedürfniß des Dichters, unser Gemüth und unsere Imagination für Imogen's liebenswürdiges Bild nach allen seinen verschiedenen Seiten zu gewinnen, mag auch zur Erklärung und Vertheidigung der, scheinbar zu breiten, Ausführung dieser Scenen wesentlich dienen. Und kann sich das Gemüth nicht wohl dem reizenden Eindrucke dieses jugendlich frischen und lieblichen Gemäldes verschließen, so sollte billig die nüchterne Kritik jeder Frage über die materielle Wahrscheinlichkeit desselben entsagen. Wie viele Fabeln, Sagen und Märchen, die

unſerem Gemüthe nur durch den unbewußten Zauber einer ideellen Wahrheit theuer geworden, müßten wir abweiſen oder entbehren, wenn die kritiſche Frage nach ihrer materiellen Wahrſcheinlichkeit allein maaßgebend wäre! Die Lieblichkeit, mit der ſich Imogen, unter dem Namen Fidele, aus ihrem Schmerze über den todtgeglaubten Gemahl erhebt und ihre Dienſte Lucius anbietet, mag immerhin an ähnliche Frauengeſtalten Shakſpere's in derſelben Verkleidung erinnern. Doch bleibt die Erſcheinung überall der, von Haus aus angelegten, Individualität getreu. So iſt namentlich der feine Tact ihrer Klugheit und Beſonnenheit bis in die letzte Erkennungsſcene folgerecht durchgeführt. Bei dem Allen glaube ich in dem ſorgfältig ausgeführten Bilde einen Unterſchied zwiſchen anderen Characterſchilderungen Shakſpere's darin zu erkennen, daß unſere Theilnahme und Neigung für Imogen weit mehr dadurch gewonnen wird, was ſie erlebt, als dadurch, was ſie thut. Auch hierin ſcheint der Dichter der, durch das Ganze zu verfolgenden Intention, getreu geblieben zu ſein, indem er bei Imogen, wie bei den anderen Hauptfiguren, unſeren Antheil mehr durch die Macht der Begebenheiten, als die, in Geſinnungen und Handlungen ausgeführten, Characterbilder, zu gewinnen weiß.

Wägen wir zum Schluſſe ab, was die Kritik für und wider dieſes eigenthümliche Drama anzuführen hat, ſo kommen wir zu dem Reſultate, daß wir zwar dabei beharren müſſen, in der Geſammterſcheinung deſſelben ein Muſterbild nicht zu verehren. Was an Widerſprüchen gegen theoretiſche Regeln der Dramaturgie oder gegen Gewohnheiten und Bedürfniſſe der modernen Bühne, ja ſelbſt an Details, die dem Ganzen entbehrlich ſcheinen, auffällt, wird durch den magiſchen Reiz, den die vielſeitige und unerſchöpfliche Macht eines großen Ingeniums dieſer Geſammterſcheinung eingehaucht hat, völlig ausgeglichen und aufgewogen. Und dieſes mächtige Ingenium

bewahrt, auch bei dem Nachgeben an Bedenken erregende Neigungen und Gewohnheiten der Zeit, ſeine ausgeprägte Individualität. Wie immer der Reichthum an abenteuerlich-romanhaften Verwickelungen des Stoffes das Auge des Beſchauers oder den Geiſt des Leſers auf den erſten Blick verwirren mag, ſo offenbart ſich dennoch, bei dem tieferen Eingehen in die ganze Schöpfung, daſſelbe ernſte und beharrliche Streben nach der organiſch gegliederten Einheit, wodurch ſich Shakſpere's dramatiſche Schöpfungen vor allen denen ſeiner Zeitgenoſſen auszeichnen. Alle Fäden der, ſcheinbar nur loſe und willkürlich verbundenen, Handlung vereinigen ſich in dem Intereſſe an Imogen's und Poſthumus' Liebe und ihrem Schickſale. Die, in der realen Wirklichkeit ebenſo wurzelnden, wie in das Ideell-Märchenhafte hinausgreifende, Fabel iſt mit der Sicherheit einer genialen Schöpferkraft ausgeführt. Wir können daher deutlich durchfühlen, daß den Dichter auch hier eine Erſcheinung, die in ſeiner Imagination zum Erlebniß geworden, zur Erſchaffung dieſes dramatiſchen Gemäldes unwiderſtehlich gedrängt hat. Auch der Vorwurf, der im Allgemeinen auf der Zwittergattung des Schauſpiels ruht, verſchwindet vor dem tiefſinnig ethiſchen Gehalt des Ganzen. Hier ſehen wir nicht, was gewiſſermaaßen das Weſen des Schauſpiels als characteriſtiſch bezeichnet. Es gilt nicht einer, nach Willkür und im Widerſpruche mit der Strenge und Härte der Weltordnung herbeigeführten, Ausgleichung und Verſöhnung von Gegenſätzen und widerſprechenden Empfindungen. Denn wie auch von Anfang herein die Anlage auf eine tragiſche Verwickelung mag ſchließen laſſen, und was auch in Leonatus Poſthumus' Benehmen zur Herbeiführung eines tragiſchen Ausganges liegen mag, ſo iſt doch die Verſöhnung des Schickſals durch das edle Weſen und die Reinheit der Liebe Imogen's in der erſchöpfendeſten Weiſe bedingt. Daß wir die Harmonie ihres Gemüthes niemals durch eine

verhängnißvolle Leidenſchaft, noch durch die Drangſale ihrer Erlebniſſe, bis zur Erregung einer tragiſchen Empfindung in Mitleid und Furcht geſtört ſehen, iſt eben der Grund unſerer ununterbrochenen Theilnahme an ihrer reizenden Erſcheinung und die Bedingung, unter welcher auch in dem, durch die Umſtände erſchütterten, Verhältniſſe der anderen Perſonen eine ausgleichende Verſöhnung möglich wird, die uns zur vollſtändigen Genugthuung und Beruhigung gereicht. So liegt denn in dieſer Schöpfung neben Vielem, was von Shakſpere, als dem Zeitgenoſſen des 16. Jahrhunderts, nicht als muſtergültig ausgearbeitet, mindeſtens eben ſo viel des Bewunderungs- und Nachahmungswürdigen, was, von einem großen Ingenium, aus tiefſinnig-poetiſcher Intuition, geſchaffen, als Vorbild gelten darf.

II.

Das Wintermärchen.

P. P.

Der Stoff des Drama's „Das Wintermärchen" rechtfertigt vollständig den Titel desſelben. Leontes, König von Sicilien, hat ſeinen alten Jugendfreund, Polixenes, König von Böhmen, monatelang mit zuvorkommender Höflichkeit als Gaſt bewirthet, als dieſer endlich zur Abfahrt rüſtet. Die dringenden Bitten des Wirthes, den Aufenthalt zu verlängern, ſind fruchtlos, bis Hermione, des Leontes Gemahlin, auf deſſen Verlangen ihre liebenswürdige Ueberredungskunſt geltend macht und dem Gaſt die Einwilligung zum längeren Verweilen abgewinnt. Leontes glaubt aus dem warmen Zureden ſeiner Gemahlin auf ein gegenſeitiges, leidenſchaftliches Liebesverhältniß zwiſchen Polixenes und der Königin ſchließen zu dürfen. Von maaßloſer Eiferſucht ergriffen, ſinnt er auf die Ermordung ſeines Gaſtes. Er gedenkt dafür einen ſeiner treueſten Diener, Camillo, zu gewinnen. Doch dieſer, vor dem Verbrechen des Königsmordes zurückſchreckend, verräth an Polixenes die ihm drohende Gefahr und, anſtatt ihm nach dem Verlangen ſeines Herrn, den Giftbecher zu reichen, entflieht er mit ihm auf heimliche Weiſe nach Böhmen. Leontes meint darin eine Beſtätigung ſeines Argwohns zu finden.

Er läßt seine Gemahlin, die sich schwanger und der Entbindung nahe fühlt, mit unerbittlicher Härte in den Kerker werfen. Nach seinem Wahne kann die Leibesfrucht Hermione's nur Polixenes zum Erzeuger haben. Die Königin wird im Gefängniß von einer Tochter entbunden, und ihre treueste Dienerin, Paulina, glaubt den König zu besänftigen, indem sie das neugeborene Kind zu seinen Füßen niederlegt. Dieß Beginnen hat den entgegengesetzten Erfolg. Leontes hält nicht blos Paulina, sondern auch ihren Gatten, Antigonus, für Mitschuldige an dem eingebildeten Treubruche Hermione's. In der Raserei dieser Leidenschaft gilt ihm das neugeborene Kind für einen Bastard und er legt deshalb Antigonus, wie zur Strafe seiner Mitschuld, die Verpflichtung auf, dasselbe umzubringen oder hülflos auszusetzen. Indessen hatte er eine Gesandtschaft an das Orakel Apollo's zu Delphi geschickt, um von diesem die Bestätigung seines Verdachtes und die Rechtfertigung seines Verfahrens zu erlangen. Die Gesandtschaft kehrt zurück. Behufs der Veröffentlichung des Orakelspruches wird, in der Form eines königlichen Gerichtshofes, eine Versammlung gehalten, vor welcher auch Hermione zu erscheinen hat. Doch der Orakelspruch lautet: „Hermione ist keusch; Polixenes tadellos; Camillo ein treuer Unterthan; Leontes ein eifersüchtiger Tyrann; sein unschuldiges Kind ehelich erzeugt; und der König soll ohne Erben leben, wenn das, was verloren ist, nicht gefunden wird." Der König tobt gegen die Unwahrhaftigkeit des Orakels; da bricht die Trauerbotschaft ein, daß sein erstgeborener Sohn, ein liebenswerther Knabe von acht bis zehn Jahren, dem er mit der innigsten Zärtlichkeit ergeben war, aus Gram über die Beschuldigung der Mutter gestorben sei. Hermione fällt bei dieser Nachricht bewußtlos nieder. Wiewohl Leontes noch auf ihre Wiederherstellung hofft, ergreift ihn doch jetzt schon die Reue über seine wahnsinnige Uebereilung. Als nun aber Paulina die Nachricht

bringt, die Königin, die in ihr Gemach gebracht worden, sei verschieden, da ergreift ihn trostlose Verzweiflung. Während dieser Vorfälle hatte Antigonus die eidlich übernommene Verpflichtung erfüllt. Mit dem Kinde zur See gegangen, war er, so erzählt die Fabel, an der Küste von Böhmen gelandet. Während er im Begriffe ist, das hülflose Wesen, in einen köstlichen Mantel gehüllt, und nebst einer reichen Summe Goldes, auszusetzen, ergreift ein Sturm das Schiff, auf das er zurückzukehren gedachte, und begräbt es mit der gesammten Mannschaft in den Wellen. Zugleich überfällt ihn ein hungriger Bär und reißt ihn in Stücken. Das ausgesetzte Kind wird von einem alten Schäfer und seinem Sohne aufgenommen und in Sicherheit gebracht.

So weit reicht die Handlung bis zum Schlusse des III. Actes. Zur Einleitung der beiden letzten Acte tritt die Zeit als Chorus auf, und trägt uns über einen Zwischenraum von sechszehn Jahren hinweg. Während dessen ist Camillo in Böhmen bei dem König Polixenes geblieben, doch, von der tiefen Schwermuth seines vorigen Herrn unterrichtet, sehnt er sich nach seinem Vaterlande zurück. Das ausgesetzte Kind des Leontes ist von dem alten Schäfer wie dessen Tochter erzogen worden und, unter dem Namen Perdita, zu einer ausnehmend schönen Jungfrau erblüht. Florizel, der einzige Sohn des Königs Polixenes, ist ihr begegnet und hat eine leidenschaftliche Liebe zu ihr gefaßt. Auf dem ländlichen Feste einer Schafschur erscheint er als Schäfer verkleidet und Perdita als Königin des Festes geschmückt. Unter den vielen Gästen haben sich auch der König und Camillo, durch Verkleidung unkenntlich gemacht, eingefunden, um den Prinzen zu belauschen. Perdita gewinnt durch ihren unwiderstehlichen Liebreiz in Gestalt und Wesen Aller Herzen; auch die bejahrten Männer, Polixenes und Camillo, sind von ihrer Anmuth bezaubert. Doch als der Prinz, noch immer unter der

Maske eines Schäfers, förmlich um die Hand Perdita's wirbt, tritt der Vater zornig dazwiſchen und droht, ſeinen Sohn zu verſtoßen, ſowie den Schäfer mit ſeiner vermeintlichen Tochter hart zu beſtrafen, wenn der gegenſeitige Umgang ferner fortgeſetzt werde. Der König entfernt ſich, doch Camillo bleibt zurück. Er iſt Zeuge der Verzweiflung Perdita's und der leidenſchaftlichen Liebesſchwüre Florizel's, der Alles für den Beſitz ſeiner Geliebten aufzuopfern bereit iſt. Dieſe Stimmung benutzend, rathet er dem Prinzen, mit Perdita an den Hof des Königs Leontes von Sicilien zu fliehen. Ein ausgerüſtetes Schiff liegt dazu bereit; während ſich die Liebenden heimlich dorthin begeben, gedenkt er, den König davon zu benachrichtigen, um ihn zur Verfolgung zu bewegen und auf dieſe Weiſe mit ihm ſein Vaterland wieder zu erreichen. Ein abgefeimter Gauner, Namens Autolikus, den wir ſchon beim Beginne des Actes als verſchmitzten und burlesken Dieb, dann bei der Schafſchur als Hauſirer, Minſtrel- und Balladenkrämer, kennen gelernt haben, iſt Zeuge dieſer Vorgänge geweſen, vertauſcht, auf des Prinzen Wunſch, die Kleider mit ihm, und überlegt nun, wie er aus dieſem Handel am beſten ſeinen Vortheil ziehen könne. So trifft er mit dem alten Schäfer und deſſen Sohn zuſammen. Dieſe haben unterdeſſen die Wahrzeichen wieder hervorgeſucht, welche Antigonus bei dem ausgeſetzten Kinde zurückgelaſſen hatte, und gedenken damit dem König den Beweis zu geben, daß Perdita nicht das Kind ihres geringen Hauſes, ſondern wahrſcheinlich von edler Geburt ſei. Autolikus täuſcht Beide, indem er ſich für einen Hofmann ausgiebt und ſie, unter dem Vorgeben, ſie zum König zu führen, auf das Schiff Florizel's bringt. Unter ſolchen Umſtänden kommt der Prinz mit Perdita, dem Gauner Autolikus, dem alten Schäfer und deſſen Sohn nach beſchwerlicher Fahrt in Sicilien an. Kaum hat der, in tiefe Schwermuth verſenkte, König Leontes aus der Ankunft Florizel's die

tröſtliche Hoffnung geſchöpft, mit ſeinem alten Freunde Polixenes wieder verſöhnt zu werden, ſo wird auch die plötzliche Ankunft dieſes und Camillo's mit der Aufforderung, den Prinzen gefangen zu nehmen, gemeldet. Doch der aufs Aeußerſte geſchürzte Knoten löſt ſich ſchnell. Durch den koſtbaren Mantel, in den Antigonus vor ſechszehn Jahren das Kind gehüllt hatte, und durch andere untrügliche Wahrzeichen weiſt ſich Perdita als die, für verloren gehaltene, Tochter des Leontes aus. Das Orakel iſt erfüllt, indem Florizel zum Gemahl der wiedergefundenen Prinzeſſin angenommen und zum Erben von Sicilien erklärt wird. Den verſöhnten alten Freunden bleibt nur noch die kummervolle Erinnerung an den Tod Hermione's übrig. Da tritt denn Paulina mit der Einladung auf, ihr Haus zu beſuchen, wo ſie das, von einem berühmten Künſtler angefertigte, Standbild der verſtorbenen Königin bewahre. Alles iſt von der täuſchenden Aehnlichkeit dieſes Bildes tief ergriffen und innig gerührt. Nur das Leben fehlt noch der hinreißenden Erſcheinung. Auch dieſer Wunſch wird erfüllt. Das vermeintliche Standbild ſchreitet von dem Fußgeſtelle herab, um den Gemahl zu umarmen und die Tochter zu ſegnen. So erklärt es ſich denn, daß Paulina mit ausdauernder Treue die für todt gehaltene Hermione in ihrem Hauſe verborgen gehalten habe, um ſie zur geeigneten Zeit mit ihrem Gemahle wieder zuſammenzuführen.

Es iſt bekannt, daß der Stoff dieſes wunderbaren Märchens aus der Erzählung R. Greene's „Dorastus and Faunia“ entlehnt iſt. Einzelne Details in den Redewendungen laſſen zwar vermuthen, Shakſpere habe das Original bei der Abfaſſung ſeines Drama's noch vor Augen gehabt. Dagegen wird es durch einige Abweichungen faſt wahrſcheinlicher, daß es in ſeiner Erinnerung gelebt und er nach dieſer gedichtet habe. Ich rechne dahin nicht die ſelbſtändigen Erfindungen ſeiner Imagination, durch welche das Ganze einen befriedigen-

deren Schluß erhält. Denn nach Greene ſtirbt die, der Untreue angeklagte, Königin wirklich, und nach der Rückkehr ihrer Tochter in das Vaterland endet ihr Gemahl in Verzweiflung. Auch die Veränderung aller Namen entſpricht zu ſehr Shakſpere's Gewohnheit bei der Benutzung von Erzählungen, als daß man deshalb auf die Bearbeitung dieſes Stoffes nach der Erinnerung rathen dürfte. Allein die Verwechſelung des Schauplatzes, auf dem die Verwickelung beginnt und endet, mit demjenigen, auf welchem die Königstochter ausgeſetzt und erzogen wird, hat nicht den mindeſten Einfluß auf den Verlauf der Handlung. Man kann leicht glauben, dieſes unerhebliche Detail ſei dem Dichter entfallen, nachdem er das Original lange Zeit vor ſeiner Dichtung geleſen und den Stoff im Gedächtniß behalten habe. Daß einzelne Redewendungen Greene's Vortrag entſprechen ſollen, wie von Malone und Anderen angemerkt wird, ſteht einer ſolchen Vermuthung nicht entgegen, weil ſich ſolche ſtyliſtiſche Details oft länger im Gedächtniß erhalten, als ſtoffliche Einzelheiten.

Die Erzählung von R. Greene ſoll, nach einer Anmerkung von Farmer, ſchon 1588 gedruckt worden ſein. Shakſpere würde ſie alſo in der erſten Zeit ſeines Aufenthaltes in London haben leſen können. Wenn auch ſpätere Drucke davon noch mögen erſchienen ſein, ſo wird immer die Abfaſſung des gegenwärtigen Drama's faſt zwanzig Jahre ſpäter als die Zeit fallen, in welcher der Roman Dorastus and Faunia für eine Novität gelten konnte. Mindeſtens hat die Vermuthung Malone's und Anderer, nach welcher dieſes Drama um 1611 geſchrieben ſein ſoll, die größte Wahrſcheinlichkeit für ſich. Styl und Verſification entſprechen dieſer Annahme vollſtändig. Iſt es ferner gegründet, daß einige ſpöttiſche Anſpielungen auf Stücke von ähnlichem Inhalte in Ben Jonſon's Bartholomew Fair auf dieſes Drama gehen, ſo gewinnt die Annahme noch mehr an Glaubhaftigkeit. Denn jedenfalls

kann um 1614, wo Ben Jonson's Comödie erschien, unter obigen Umständen nur an ein Drama gedacht werden, das, als etwas Neues, noch frisch im Gedächtniß des Publikums lebte.

Ich lege auf die Vermuthung, daß Shakspere den Stoff der Erzählung von Greene nach der Erinnerung bearbeitet habe, deshalb einigen Werth, weil, meines Erachtens, die Conception desselben den Stempel einer frisch jugendlichen Anschauung trägt. Vielleicht steht mit dem Eindrucke dieser Eigenheit auch die Vermuthung Einiger in Verbindung, daß nämlich das Stück weit früher entstanden sei. Hat doch das Abenteuerliche der ganzen Verwickelung oft genug den Kritikern zum Anstoß gereicht. Ich weiß nicht, ob es geradezu ausgesprochen worden, doch würde es mich nicht überraschen, wenn der Eine oder der Andere den Stoff für ein läppisches Kinder- und Ammenmärchen anspräche. Daran ließe sich denn leicht die Frage knüpfen, ob es Shakspere, als gereifter Mann, für vereinbar mit der Würde der Bühne habe halten können, einen so kindischen Stoff auf ihr darzustellen. Auch hat man sich in der That auf die bekannten Vorwürfe Philipp Sidney's in seiner Defence of Poesie gegen die Abnormitäten in dramatischen Schöpfungen berufen, um die schreienden Unwahrscheinlichkeiten, Anachronismen und Verstöße gegen die Einheit von Zeit und Ort in diesem Stücke zu rügen.

Im Gegensatze damit kann ich mir vorstellen, Shakspere habe, eben in Folge seiner Reife, die Laune gehabt, sich, unbekümmert um die ernsten und strengen Lehren der Kritik, in jugendlichen Erinnerungen zu vertiefen, und deshalb diesen Stoff, der sein Gemüth noch in der ersten Frische dichterischer Begeisterung ergriffen hatte, mit Vorliebe gewählt. Daß er sich über die Unwahrscheinlichkeiten desselben, sowie über die

faſt maaßloſe Freiheit nicht täuſchte, deren er ſich in Bezug auf Zeit und Ort bediente, geht aus Vielem hervor. Man hat gemeint, der Titel des Stückes ſei aus den Worten des kleinen Mamilius (Act II. Sc. 1) „A sad tale 's best for winter“ zu erklären, als ob es bei dem märchenhaften Stoffe einer ſolchen, nicht einmal genügend motivirten, Erklärung bedürfte. Im Zuſammenhange mit dem Ganzen ſtehen allerdings dieſe wenigen Worte in ſo fern, als ſie uns in die Denkungsweiſe eines Kindes verſetzen. Dagegen ſcheinen mir einige Aeußerungen der Edelleute, welche ſich in der elften Scene des V. Actes über die Auflöſung der Verwickelung unterhalten, weit bedeutender, um zu beweiſen, wie ſehr ſich der Dichter der romanhaften Abenteuerlichkeit ſeines Stoffes bewußt war. Die betreffenden Perſonen geſtehen ſich gegenſeitig, daß kaum ein Balladenſänger fähig ſein würde, die eben erlebten Wunder zu ſchildern, und daß die, für wahr zu achtenden, Neuigkeiten, gleich einer alten Sage, gegen ihre Glaubhaftigkeit ſtritten. Von der größten Wichtigkeit für den Standpunkt, den die Kritik gegenüber dieſer Schöpfung einnehmen ſoll, ſind die Reden der, im Beginne des IV. Actes als Chorus auftretenden, Zeit. Der Dichter bekennt ſich ausdrücklich zu Abnormitäten, mit welchen er einen ſtarken Anſpruch an die Nachſicht ſeines Publikums macht. Er erinnert aber auch an die Berechtigung der Zeit, alte Gewohnheiten, die von ihr ſelbſt geſchaffen, oder, nachdem ſie ſchon ſelbſt zu vorgerückten Jahren gekommen, entſtanden ſeien, wieder aufzuheben und durch neue zu erſetzen. Dieſer Paſſus könnte faſt zur allgemeinen Apologie für Vieles gelten, worin Shakſpere, nach unſeren Anſchauungen und Bedürfniſſen, gefehlt oder geirrt zu haben ſcheint. Zugleich kann er der Gegenwart zur Vertheidigung der Berechtigung der Meinung dienen, in ſeinen Dramen nicht eine unbedingte Muſtergültigkeit für unſere Zeit anzuerkennen, ſondern vielmehr Regeln und Ge-

wohnheiten aufrecht zu erhalten, welche mit den ſeinigen im Widerſpruche ſtehen.

Doch indem der Dichter hier die größte Freiheit und Selbſtändigkeit in Anſpruch nimmt, legt er auch die größten Kräfte ſeines Ingeniums an, um das faſt Unglaubliche als glaublich zu vergegenwärtigen. Meines Erachtens giebt es wenige Dramen, bei deren Ausführung er mit volleren Händen aus dem reichen Schatze ſeiner künſtleriſchen Fähigkeiten, ſeiner tiefen Empfindungen, ausgedehnten Lebenserfahrungen und ſeiner humoriſtiſchen Heiterkeit geſchöpft hätte. In der ſinnreichen und der Situation angemeſſenen Geſtaltung der Sprache, in der Mannichfaltigkeit der Redewendungen und der Ausdrucksweiſe wird dieſes Drama kaum von einem anderen übertroffen werden. Wie wir ſchon bei den Tragödien Lear, Macbeth und Othello bemerken konnten, ſo ſind auch hier die, über das Maaß des Gewöhnlichen und Alltäglichen hinausgreifenden, Situationen und Empfindungen mit einer auffallenden Abſonderlichkeit der Sprache, launenhaften Wendungen, abgebrochenen Reden und Ueberſprüngen von einem Gedanken auf den anderen, bezeichnet. Dabei finden ſich gerade in dieſem Stücke mehr, als in anderen, Worte und Redensarten, die entweder nur als Provinzialismen, oder als Eigenthümlichkeiten der älteſten Vorgänger Shakſpere's, wie Chaucer, Gower und Anderer, zu rechtfertigen und zu erklären ſind. Hat hier nicht blos der Zufall gewaltet, ſo kann man glauben, der poetiſche Inſtinct habe den Dichter vermocht, durch dieſes Mittel die Färbung des Alterthümlichen ſeines Stoffes noch mehr hervorzuheben. Noch beſtimmter liegt das Bedürfniß des Dichters vor, durch Sprache und Ausdrucksweiſe die, der Situation angemeſſene, Stimmung, auch bei dem Beſchauer, zu erwecken; die auffallende Verſchiedenheit dieſer Aeußerlichkeit nach dem Maaße der einzelnen Begebenheiten kann dazu beſtimmt ſein. Von Anfang herein

herrſcht in den Reden aller Perſonen der Ton überſpannter Empfindungen. Die gegenſeitigen Betheuerungen von zuvorkommender Höflichkeit auf der einen und unbegrenzter Dankbarkeit auf der anderen Seite, welche in der erſten Scene Camillo und Archidamus unter einander austauſchen, tragen ſchon dieſen Character. In den Reden des Leontes iſt dieſe Ueberſpannung wohl am ſtärkſten, doch haben auch Polixenes und Hermione durch ungewöhnliche Formen und Ausdrücke ihren Antheil daran. So ſcheint es denn auch berechtigt, daß dieſer Ton bis zu der Kataſtrophe des III. Actes ſich zur höchſten Leidenſchaftlichkeit ſteigert. Mit dem IV. Acte beginnt dagegen eine neue Handlung. Wir treten daher auch durch das Benehmen und die Reden der handelnden Perſonen in eine neue Atmoſphäre. Es iſt von beſonderer Eigenthümlichkeit, wie uns die Nichtsnutzigkeit des durchtriebenen Gauners Autolikus nur wenig verletzend berührt, und uns dagegen ſeine Lieder — trotz ihrer, von älteren Kritikern gerügten, Sinnloſigkeit — ſofort in eine anmuthige idylliſche Empfindung einführen. Zu dem reizenden Ton der ländlichen Unbefangenheit, der in den Scenen der Schafſchur herrſcht, konnte nicht leicht ein angemeſſeneres Vorſpiel gegeben werden. Wenn auch durch das plötzliche Einſchreiten des zürnenden Vaters in das Schäferſpiel eine harte Diſſonanz einfällt, ſo klingt doch der Ton deſſelben noch nach in den Betheuerungen und Beweiſen von der Leidenſchaft des Prinzen, die keine Rückſicht für zu bindend, kein Hinderniß für zu ſchwer erachtet, um von ihrer Befriedigung abzuſehen. Eine, als ſchöne Schäferin verkappte oder verzauberte, Prinzeſſin, ein leidenſchaftlich liebender Prinz, der den Zauber löſt und ſie ihrem rechtmäßigen Stande zurückgiebt: — Was kann ein willkommnerer Stoff ſein für einen Schäferroman? Wenn die Kritik an einer ſolchen Verwickelung, die in anderen Märchen hundert Mal ähnlich erzählt worden, Anſtoß nimmt, ſo kann ich davon den Grund, min-

deſtens zum Theil, nur in der Vermiſchung des Realen mit dem Phantaſtiſch-Ideellen ſehen. Dieſe Eigenthümlichkeit geht eben durch alle Schöpfungen Shakſpere's durch. In ihr liegt, ſo zu ſagen, der Kern ſeiner Individualität und der Zauber, der uns am meiſten umſtrickt, wenn wir uns ſeiner Anſchauungsweiſe rückhaltlos hingeben, zugleich aber auch die Veranlaſſung des Anſtoßes und Tadels für diejenigen, die den unzerſtörbaren und tiefſinnig-geheimnißvollen Zuſammenhang der wahrhaft poetiſchen Welt des Ideellen mit der Realität des poſitiven Lebens nicht faſſen oder anſchauen können und wollen.

Es mag ſein, daß eine Kritik, die, von dieſem verneinenden Standpunkt ausgehend, erwarten konnte, den Uebergang aus dieſer romantiſchen Situation zu der, in das reelle Leben zurückkehrenden, Auflöſung durch eine lebhaftere Handlung mehr motivirt zu ſehen. Die Hauptmomente, in denen die vielfach verſchlungenen Fäden der verwickelten Begebenheit entwirrt werden, die Beſtätigung von Perdita's Herkunft, ihre Rückkehr in die liebenden Vaterarme, die wiederhergeſtellte Freundſchaft zwiſchen Leontes und Polixenes und die Verſöhnung des letzteren mit der Liebesleidenſchaft ſeines Sohnes, das Alles erfahren wir nur durch den Bericht der Edelleute. Sollte nicht vielleicht die Darſtellung der Affecte, um deren Erregung es hier zu thun iſt, in einer lebendigen Handlung dieſen Berichten vorzuziehen geweſen ſein? Auch die ſcurrilen Zugaben in den Reden zwiſchen dem alten Schäfer, ſeinem Sohne und Autolikus könnten vielleicht entbehrlich ſcheinen. Man kann noch weiter gehen, indem man die plötzliche Verſetzung der Handlung von Böhmen nach Sicilien für zu gewaltſam hält. Solchen Bedenken gegenüber erinnere ich mich der, bei dem zuletzt betrachteten Stücke, aufgeworfenen Frage, ob die Schlußſcene in Cymbeline, da wir in derſelben im Grunde nichts Neues erfahren, nicht zu breit ausgeführt

ſei? In derſelben Gefahr befand ſich der Dichter auch hier. Ich meine daher, wir ſollten ihm dankbar dafür ſein, dieſen Ausweg gewählt zu haben. Daß er an unſere Phantaſie einen ausgedehnten Anſpruch macht, wer wollte das leugnen? Iſt das aber nicht bei jedem Märchen der Fall; oder iſt es nicht vielmehr die weſentliche Bedingung, unter welcher überhaupt ein Märchen beſtehen kann, daß wir demſelben mit unſerer Imagination nachhelfen, und daß der materielle Zweifel in dem entgegenkommenden Glauben unwillkürlich untergeht? Und wenn nun der Dichter bei der dramatiſchen Ausführung dieſes Märchens auf unſer Eingehen in die jugendliche Regung ſeines Gemüthes, aus der dieſes Drama vielleicht entſtanden iſt, vertrauensvoll gerechnet hätte, warum ſollten wir ihm nicht willig folgen?

Ich glaube, dieſe Frage iſt vorzugsweiſe an ihrem Platze bei der letzten Scene. Wie durch und durch märchenhaft iſt doch dieſe Fiction des Dichters, zu der ihm ſeine Quelle nicht den mindeſten Anhalt gegeben hat! Müſſen wir doch mit williger Phantaſie von den Bedenken abſehen, wie es möglich geweſen ſei, daß die treue Paulina ihre Herrin ſechszehn Jahre hindurch in ihrem Hauſe verborgen gehalten, daß die zärtliche Hermione während dieſes langen Zeitraumes ſich zu dem frommen Betruge hergegeben habe, und daß die Umgebungen, bei der Entſchleierung des Bildes, nicht ſofort das Leben deſſelben erkennen. Doch wo finden wir Neigung und Muße zu dieſen nüchternen Fragen bei dem Zauber, der über dieſe Scene in der Lebenswärme der innig-wahren Empfindungen von rührender Reue, Liebe und Treue ausgegoſſen iſt? Und in wie viel Märchen des Mittelalters, wo das Gemüth noch die alleinige Herrſchaft zu führen gewohnt und dem kritiſch-richtenden Verſtande kaum eine Stimme vergönnt war, ſind nicht ähnliche Unwahrſcheinlichkeiten unſerem Glauben zugeführt? Doch wer würde es wagen dürfen, in unſerer

Zeit, deren Gewohnheiten und Anschauungsweise von dieser Welt einer märchenhaft träumenden Stimmung weit abliegen, Shakspere auf diesem Gebiete zu folgen? Auch hier ist es einschlagend, was am Eingange des IV. Actes die Zeit als Chorus spricht.

Ob Shakspere sich des großen Aufwandes von poetischer Künstlerschaft bei der Dichtung dieses Drama's bewußt gewesen, weiß ich nicht und mag ich nicht zu ergründen suchen. Aber die Erscheinung dieser poetisch künstlerischen Ausführung ist unleugbar. War sie mehr die Folge einer Gewohnheit, die dem Dichter, auf dem Wege der treuen und gewissenhaften Verfolgung seiner poetischen Laufbahn, fast zur anderen Natur geworden, als das Resultat einer bedeutsamen Absicht und Anstrengung, dann dient sie um so mehr zum erschöpfenden Beweise für die Entstehung des Drama's in der spätesten Periode des Dichters. Die Vermuthung eines höheren Alters fällt daher in Nichts zusammen, wenn gleich einzelne innere und äußere Momente dafür angeführt worden sind. Dasselbe gilt von der Supposition des Dr. Grey, nach welcher die Erzählung R. Greene's nach dem Drama, und nicht dieses nach der Erzählung bearbeitet sein soll; denn dann müßte, wie schon oben vorübergehend angedeutet worden, die Dichtung in die erste Zeit von Shakspere's Laufbahn versetzt werden.

Vertiefen wir uns ganz in die künstlerische Ausführung dieser Dichtung, so müssen wir freilich jede Entschuldigung des Dichters, wegen der Verstöße gegen das Costüme der Zeit und gegen Geographie, für müßig halten. Daß Böhmen zu einem Küstenlande gemacht wird, ist Manchem schon als ungeheuerlich erschienen. Auf den armen Shakspere hat wohl der eine und der andere Gelehrte wegen dessen Unwissenheit mitleidig herabgeblickt. Er hätte sich freilich zu diesem groben geographischen Schnitzer von seinem Gewährsmann, der zwar ein, auf hohen Schulen gebildeter, Scholar war, nicht sollen

verleiten lassen. Denn Greene macht ja schon in seiner Erzählung Böhmen zu einem Küstenlande. Vielleicht hätte Shakspere besser gethan, wie Farmer gern hat lesen wollen, Bithynia zu schreiben; und wer sich an dieser Incorrectheit ärgert, mag zu seiner Beruhigung jenen Namen mit diesem vertauschen. Nur wird das Gedicht durch diese Aenderung weder besser noch weniger werthvoll, wenn wir Antigonus an der Küste von Böhmen landen sehen. Auch das Orakel Apollo's zu Delphi will nicht mit dieser Begebenheit genau zusammen passen. Gewiß lag es nicht auf einer Insel, wie aus dem Texte zu schließen ist. Ferner war Giulio Romano, der hier, als der Meister der vorgeblichen Statue Hermione's, mit dem Orakel von Delphi in eine Zeit versetzt wird, kein Bildhauer. Wehe und dreimal wehe, wie klein wird der unwissende Shakspere durch diese Verstöße, und wie erhaben über ihm erscheinen die gelehrten Commentatoren, indem sie dieselben tadelnd rügen. Und doch muß der schlecht unterrichtete Dichter, nach den Nachweisen derselben Ausleger, entweder Ovid und Lucian, oder gar Homer — natürlich nur in der Uebersetzung — gelesen haben, da er seinem Autolikus, gleich der classischen Figur desselben Namens, die Abstammung von Mercur, als dem Schutzgott der Gauner und Beutelschneider, zuschreibt.

Der Sinn und Zweck dieser Wehklagen ist nur der, daran zu erinnern, wie so oft bei der Kritik über Shakspere vergessen wird, daß er zwar das ächte Kind seiner Zeit ist, doch ungeachtet der Aeußerlichkeiten und Nebendinge, die dieser als unweigerlicher Tribut zur Last fallen, in seiner poetischen Größe nicht seine Gegenwart allein, sondern auch die Mehrheit einer späteren Nachkommenschaft weit überragt. Diejenigen unter den älteren Commentatoren, welche aus anderen gleichzeitigen Dramen ähnliche Abnormitäten nachweisen, haben daher vollkommen Recht, sie als Gewohnheit darzustellen, von

der weder Dichter noch Zuſchauer damaliger Zeit ſich befreien konnten oder wollten. Einer ſpäteren Zeit war es zwar vorbehalten, das Poetiſchgroße und Nachahmungswerthe an Shakſpere's Dramen genauer ins Auge zu faſſen. Aber es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß die menſchliche Schwäche, ſich von den Anſchauungen der eigenen Zeit beherrſchen zu laſſen, oder auch den Maaßſtab der Schätzung in Einzelheiten mehr, als in dem Weſen der Dichtung zu ſuchen, die Kritik noch immer häufig irre leitet. So ſollte auch hier bei dem Urtheile über dieſes Drama weit weniger auf die Abſonderlichkeiten der märchenhaften Fabel, als auf die tiefſinnige Wahrheit der Handlung, geachtet werden.

Daß ein Mann in der überſpannten Liebe zu ſeiner Gattin plötzlich von der Eiferſucht verblendet wird, dieſe der Untreue und einen alten Jugendfreund des treuloſeſten Mißbrauchs der Gaſtfreundſchaft anklagt, iſt eine Erſcheinung, wie ſie im Leben häufig vorkommt. Was Leontes im Rauſche der blinden Leidenſchaft beſchließt, beginnt und an ſeinem, wie der Seinigen, Glück und Leben verſchuldet, davon finden wir im allgemeinen Verkehr der Welt unzählige Beiſpiele. Und ſoll der tiefe Schaden geheilt, das Zerwürfniß verſöhnt werden, ſo ſind dazu im allgemeinen Leben oft faſt eben ſo romanhafte und faſt unglaubliche Verwickelungen, wie in dieſer märchenhaften Dichtung, erforderlich. Von dieſem Standpunkte betrachtet, iſt ſie alſo, gleich allen anderen großen Schöpfungen Shakſpere's, ein Bruchſtück aus der allgemeinen Geſchichte der Menſchheit. Trotz allen geographiſchen, hiſtoriſchen und äſthetiſchen Incorrectheiten iſt ſie im Ganzen und in der individuellen Motivirung wahr, treu und muſtergültig für alle Zeiten, in denen dramatiſche Dichtung noch werth geſchätzt wird.

Die eigentliche Natur der blinden Eiferſucht iſt kaum irgendwo treuer nach dem Leben gezeichnet und erſchöpfender

geſchildert worden, als an Leontes. Man hat bemerken wollen, der Ausbruch dieſer Leidenſchaft ſei nicht genügend motivirt. Doch daß ſie, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, in das Verhältniß des Königs zu ſeiner Gemahlin und ſeinem Jugendfreunde einfällt, entſpricht eben am meiſten ihrer Natur. Shakſpere ſelbſt hat uns in Othello einen Anhalt gegeben, um die Erſcheinung dieſer Leidenſchaft, in ihrem Weſen als das Attribut des individuellen Characters, mit ihrem Auftreten in der Geſtalt einer, ſich allmälig herausbildenden, Geſinnung vergleichen zu können. Treuherzig edel, bis zum Wahnglauben an fabelhafte Wunder leichtgläubig, und dabei von einem abenteuerlich geſpannten Ehrgefühl erfüllt, wird Othello das Opfer eines gewaltſam tragiſchen Umſturzes ſeines urſprünglichen Characters. Leontes dagegen unterliegt, wenn wir ſo ſagen dürfen, einem Temperamentsfehler, einer unruhigen Reizbarkeit und überſpannten Empfindlichkeit des Gemüthes. Aus allen ſeinen Reden geht von vornherein der Mangel an Ruhe und innerer Harmonie hervor, die wir bei Othello's erſtem Auftreten vermuthen können, wenn gleich die Gefahren ſich ahnen laſſen, von welchen ſie bedroht wird. Leontes' eigenes Naturell treibt mit ihm ein böſes Spiel, indem ihn die Unruhe deſſelben verleitet, ſeine Gemahlin zu dringenderen Bitten gegen Polixenes aufzufordern. Er bedarf nicht, wie Othello, der Einflüſterungen Jago's, noch des leidenſchaftlich-willkürlichen Mißverſtändniſſes äußerer Umſtände, die dieſen, bei einiger Beſonnenheit, über ſeinen Irrthum leicht hätten belehren können. Das Gift, das bei Othello von außen hineingetragen wird, hat bei Leontes den heimathlichen Herd in dem eigenen Inneren. Ein geringer Theil der, dem König von außen zugehenden, Einflüſſe und Abmahnungen, der Anblick ſeines Sohnes, der Widerſpruch ſeiner Umgebungen, die Reinheit und Würde, mit der Hermione ſeine Beſchuldigungen aufnimmt, hätte Othello retten können. In dem urſprüng-

lichen Weſen dieſes würden ſich Anknüpfungspunkte gefunden haben, um den Wahn der Eiferſucht zu bekämpfen. Doch weil in Leontes' Character nichts vorhanden iſt, worauf ſie beſchwichtigend und verſöhnend hätten wirken können, tragen ſie nur Oel ins Feuer. Indem ſie ſein eiferſüchtiges Auge, wie durch ein fehlerhaft geſchliffenes Glas, aufnimmt, verhärten ſie ihn mehr und mehr in der launenhaften Verblendung, Wahrheit für Lüge, Treue für Betrug und engelreine Unſchuld für bedachte Argliſt zu halten. Man darf zuverſichtlich fragen, ob die ausgeprägte Leidenſchaft der grillenhaften Eiferſucht jemals in der Welt anders, als hier, aufgetreten ſei, ohne eine bündige Widerlegung befürchten zu dürfen. Stellt ſie ſich dann aber ſtets als eine, an Wahnſinn grenzende, Geiſteszerrüttung dar, ſo iſt auch der plötzliche Umſchlag dieſer Ueberſpannung in das Gegentheil der Natur gemäß. Wenn einige Kritiker bei der plötzlichen Sinnesänderung Leontes' (Act III. Scene 2) die erſchöpfende Motivirung vermiſſen, ſo mögen ſie wohl hier, wie an manchen anderen Stellen, die, der dramatiſchen Poeſie und der Bühne gezogenen, Grenzen für einen Moment aus den Augen verloren haben. Der Beruf, die Begebenheiten im Fluge einer raſch vorwärts ſchreitenden Handlung darzuſtellen, verbietet das Auslegen der inneren und äußeren Urſachen und Wirkungen in der behaglichen Breite, wie ſie dem epiſchen Dichter geſtattet und Verpflichtung iſt. Indem wir an die dramatiſche Dichtungsweiſe jene Forderung ſtellen, verzichten wir unbewußterweiſe auf dieſe. Ja in dem Gefühle jenes Bedürfniſſes werden wir ſogar verletzt, wenn das Drama in die ausgeführte Motivirung der epiſchen Breite verfällt; und es gehört zu den Fortſchritten, welche Shakſpere in der beharrlichen Verfolgung ſeines Zieles macht, daß er ſich in ſeinen reiferen Dichtungen von den, ſeinen Jugendwerken häufig vorgeworfenen, epiſchen Ausſchreitungen immer mehr frei macht. Gerade

hier ſollte man daher nicht die Frage erheben, ob Shakſpere ein gerechter Vorwurf treffen dürfe, weil er die Uebergänge der Stimmungen, Handlungen und Begebenheiten, von denen es uns oft gegönnt iſt, in der Realität des gemeinen Lebens die allmälige Vorbereitung und Entwickelung zu verfolgen, mit hinreißender Schnelligkeit zu überſpringen ſcheint. Denn in der That beruht der Eindruck dieſes Zweifels nur auf dem Schein. Die Spannung, in welcher ſich, wie ſchon bemerkt worden, von vornherein alle Gemüther befinden, iſt von weſentlichem Belang für das Verſtändniß des Zuſammenhanges. Die übereilte Flucht des Polixenes mit Camillo, ebenfalls ein Werk der geſpannten Stimmung Beider, war freilich bei der Ueberreiztheit des Leontes von der gefährlichſten Wirkung, da ſie ſeinem willkürlich gefaßten Verdachte eine Handhabe gab. In der Ausführung iſt auch nichts verſäumt, um uns zu verſinnlichen, daß die Mißtöne der überſpannten Seelenſaiten zu den ſchrilleſten Diſſonanzen übergehen mußten. Ob das befragte Orakel noch eine Heilung bringen könne, iſt zwar zweifelhaft, aber daß Leontes ſelbſt — nicht, wie Greene's Erzählung ſagt, Hermione — ſich auf daſſelbe beruft, beweiſt, wie unſicher und mißtrauiſch er über die Berechtigung ſeines Verdachtes iſt. In dieſer krankhaften Verſtimmung, die kaum noch der Steigerung fähig iſt, bedarf es denn, wie wir leicht fühlen können, nur eines Anſtoßes, um die verwirrte Disharmonie des überſpannten Inſtrumentes in eine andere Tonart hinüberzuführen. Und dieſer Anſtoß tritt in der bedeutſamſten Weiſe ein. Das Orakel ſtraft Leontes der Lüge, der Sohn verzehrt ſich im Kummer über ſeine Mutter, und dieſe unterliegt dem Schmerz des herben Verluſtes. Können wir uns wundern, wenn mit dieſen Schlägen der gewaltſamſte Umſturz in Leontes' Gemüth eintritt, mit anderen Worten, wenn die eine entzündliche Krankheit in eine andere umſetzt? Beide ſtehen ja auf demſelben Boden. Denn die Eiferſucht iſt

ja, ihrem inneren Weſen nach, nur die Folge einer überſpannten Liebesleidenſchaft. Sie beruht nur auf der übertriebenen Furcht, das Theuerſte zu verlieren, auf einer überreizten Begierde zum Zweifel an ſich ſelbſt, wie an dem Gegenſtande, für deſſen Verluſt der Eiferſüchtige zittert. Wie natürlich iſt es alſo, daß Leontes bei dem wirklichen Eintreten des gefürchteten Verluſtes, durch den gewaltſamen Eingriff des Schickſals, ſich ſelbſt in verzweifelnder Reue verliert.

Doch liegt allerdings in der ausgezeichneten Erſcheinung Hermione's hinreichende Veranlaſſung, um die Eiferſucht Leontes' bei ihrer Grundloſigkeit faſt für unglaublich zu halten. In der Dichtung iſt Alles geſchehen, um die Geſtalt Hermione's mit zauberhaftem Reiz zu umgeben. In ihren erſten Reden klingt eine liebenswürdige Schalkheit mit dem Ausdrucke des feinſten Seelenvermögens zuſammen. Wenn gleich auch hier, aus den eigenthümlichen Redewendungen und Worten, auf eine hohe Spannung des Gefühls zu rathen iſt, ſo erſcheint Hermione doch unter dem Lichte innerer Harmonie und Ruhe. Ihre Vertheidigung (Act III. Scene 2) iſt eins der ſchönſten Stücke von Shakſpere's Dichtungen. Die Würde der Königin, der Stolz der Unſchuld und die Klarheit eines hellen Verſtandes ſind meiſterhaft ausgedrückt. Um uns für dieſe glänzende Erſcheinung noch mehr zu gewinnen, ſind die Gefühle der Liebe, Anhänglichkeit und des feſten Vertrauens auf ihre Unſchuld allen ihren Umgebungen, außer Leontes, tief eingeprägt. Die Frage ſcheint daher berechtigt, wie war es möglich, daß Leontes gegen eine ſo reine und unantaſtbare Frau von Eiferſucht erfaßt werden konnte? Aber die Antwort liegt auch in dem thatſächlichen Umſtande nahe, daß die Eiferſucht, gleichwie ſie ihrem Weſen nach von märchenhaften Einbildungen erzeugt und genährt wird, an ſich ſelbſt einen märchenhaften Character hat, ſowie ſie denn von der poetiſchen Phantaſie oft genug unter dem Bilde eines fabelhaften Un-

geheuers dargestellt worden. Hier fallen die Differenzpunkte zwischen Othello und Leontes am meisten auf. Die völlige Verschiedenheit Hermione's von Desdemona ist von höchster Bedeutung, um den Gegensatz des Verlaufes dieser Begebenheit mit dem in Othello für berechtigt zu halten. Desdemona wird durch ihre verhängnißvolle Unschuld, durch die völlige Naivetät, mit der sie Welt und Menschen betrachtet, nicht schuldvoll, aber doch nicht unverschuldet, in den tragischen Untergang hineingerissen. Hermione dagegen übersieht mit der Klarheit einer weiblich reinen Seele die Verhältnisse und Menschen. Was jener abgeht, um sich unter den Drangsalen des Schicksals im Gleichgewicht zu erhalten und den Weg zur Versöhnung zu suchen, steht Hermione in reichem Maaße zu Gebote. So ist denn der versöhnende Ausgang, der in Othello nach innerer und äußerer Nothwendigkeit unmöglich, bei diesem Drama schon in der Anlage vorgesehen. Doch wie die Verwickelung auf dem Boden einer fast märchenhaft unglaublichen Verstimmung beginnt, so konnte auch die Lösung derselben nur auf dem Wege des Märchenhaften ausgeführt werden.

Fast könnte man mit dem Dichter hadern, daß er uns die süßen Eindrücke, welche uns von Hermione's Erscheinung in den ersten Scenen zugehen, zu sparsam zugemessen habe. Und doch liegt darin die Spur des tiefsinnigsten poetischen Instincts. Hermione's Liebenswürdigkeit springt in diesen Scenen genug in die Augen, um es glaublich zu machen, Polixenes könne durch diesen Leibreiz bezaubert werden, sowie er denn auch den einschmeichelnden Bitten nachgiebt. Doch warum spricht sie nach der Aufklärung des frommen Betrugs in der Schlußscene so wenig? Für ihren Gemahl hat sie nur eine stumme Umarmung, und die einzigen Worte, die wir hören, sind nur an ihre wiedergefundene Tochter gerichtet. Ich will nicht sagen, der Dichter habe sich gescheut, das

Unaussprechliche in Worte zu fassen. Denn was darf für ihn, der für das Unglaubliche oft den Ausdruck gefunden, unmöglich scheinen? Doch ich denke dabei an die Bescheidenheit der Natur, die mit der Fülle ihrer Reize uns nie so weit sättigt, daß uns kein Wunsch nach ausgedehnteren Genüssen mehr übrig bliebe. In diesem Falle kommt noch etwas dazu.

Sowie, nach einer schon gemachten Bemerkung, mit dem IV. Acte eine neue Handlung beginnt, so tritt auch, in ungezwungen natürlicher Weise, Perdita an die Stelle Hermione's. Diese neue Hauptfigur ergänzt mit ihrem Liebreiz gewissermaaßen die Erscheinung ihrer Mutter. Dieselbe Reinheit und Seelenanmuth, dieselbe hingebende Liebe bei einer gleichen Feinheit von Gemüth und Verstand. Der Gedanke, daß Perdita auch Leontes für den Verlust Hermione's entschädigen könne, klingt in dem Gedichte selbst auf eine feine Weise an; Perdita bezaubert den alten König so sehr, daß er äußert, er fühle sich fast geneigt, selbst um sie zu werben. Doch wie in Guiderius und Arviragus ist vielleicht die Macht des Blutes und die Stimme der Natur auch bei Perdita auf die Spitze getrieben. Das, unter einfachen Schäfern aufgewachsene, Mädchen kann in ihren Gesprächen, besonders in denen mit Polixenes und Camillo, für allzugebildet gelten. Mehr, als in dem bezaubernden Glanze ihrer Schönheit, scheint dadurch ihre hohe Geburt mit ungenügender Wahrscheinlichkeit zu sehr an den Tag zu treten. Ich weiß nicht, ob irgend ein Kritiker daran schon Anstoß genommen hat. Wäre es aber auch der Fall, so müßten wir uns wohl bescheiden, den Dichter dadurch für vollkommen entschuldigt zu halten, daß er uns, wie der Titel sagt, nur ein Märchen hat geben wollen.

Mit diesem märchenhaften Character, der vom IV. Acte an in der neu beginnenden Handlung erst recht zur Geltung kommt, treten auch alle trüben und kummervollen Eindrücke der vorhergehenden Scenen in den Hintergrund. Die Dich-

tung nimmt mehr den leichteren Ton der Comödie an. Auch in dieſer Beziehung vermittelt die neu auftretende Geſtalt des Autolikus den Uebergang in angemeſſener Weiſe. Wenige komiſche Figuren Shakſpere's ſind unter gleichen Umſtänden mit dieſer Fülle eines heiteren Humors ausgeſtattet. Nirgends findet dieſer originelle Schwindler in irgend einem Shakſpere'ſchen Stücke ſeines Gleichen. Die Behendigkeit, mit welcher er ſein ſpitzbübiſches Gewerbe in den verſchiedenſten Geſtalten betreibt, verſetzt uns unwillkürlich in eine ſcherzhafte Stimmung, und wir vergeſſen darüber, ihm wegen ſeiner Nichtsnutzigkeit zu zürnen. Ich weiß nicht, ob auch hier die Bemerkung Tieck's in ſeiner Vorrede zur Ueberſetzung des Sturm für einſchlagend gelten kann, daß nämlich Shakſpere den Humor und das Komiſche mit dem Wunderbaren zu verbinden liebe, um uns dadurch in die geeignete Stimmung zur Aufnahme deſſelben unwillkürlich zu verſetzen. Gewiß aber werden wir in dieſem Falle durch die Neigung, über den humoriſtiſchen Gauner und ſeine durchtriebene Schelmerei, aus Allem Gewinn und Vortheil zu ziehen, von jeder ernſteren Betrachtung über die materielle Möglichkeit der, mit wenigen genialen Strichen ausgeführten, Handlung abgezogen. Auch könnte unter anderen Umſtänden der Gegenſatz der Proſa des Lebens mit dem phantaſtiſch Märchenhaften der Hauptbegebenheiten auffallen. Eine Ironie von eigenthümlichem Humor liegt beſonders in dem Umſtande, daß der ärgſte Schelm unter Allen wider ſeine Abſicht zu der Löſung des enggeſchürzten Knotens am meiſten beitragen muß, indem er den alten Schäfer und ſeinen Sohn mit den Wahrzeichen von Perdita's Herkunft betrügeriſcher Weiſe auf das Schiff Florizel's bringt.

An dieſe Betrachtungen kann man leicht die Frage knüpfen, ob in dieſem Drama das Ethiſche mit gleichem Tacte und Erfolg, wie in anderen Stücken Shakſpere's, gewahrt ſei?

Aus Camillo's Benehmen gegen ſeinen Herrn, Leontes, auf der einen, und gegen Polixenes auf der anderen Seite, ſind ſchon von Alters her Zweifel entſtanden, ob er nicht der Treuloſigkeit anzuklagen ſei? Daß er nicht mit der erforderlichen Klugheit handelte, indem er die Flucht des Polixenes betrieb und mit ihm ſeinen Herrn verließ, iſt ſchon angedeutet worden. Doch ſollte es ſchwer ſein, den Stein auf ihn zu werfen, weil er nicht das glücklichſte Mittel ergriff, um ſich einem Verbrechen und ſeinen Herrn einer ſchweren Schuld zu entziehen. Wichtiger würde vielleicht der Zweifel an der poetiſchen Gerechtigkeit auf zwei anderen Punkten ſein. Iſt es wohl mit dieſer vereinbar, ſo könnte man fragen, daß Leontes, auf dem doch die ſchwerſte, ja eine kaum verzeihliche, Schuld laſtet, in ſein häusliches Glück wieder vollſtändig eingeſetzt wird? Läge in dieſem Ausgange der Begebenheit ein Grund zum Vorwurf, ſo würde er Shakſpere allein treffen, da nach ſeiner Quelle, wie ſchon angedeutet worden, Leontes in der Verzweiflung ſtirbt. In unmittelbarer Verbindung mit dieſer Fiction ſteht das Schickſal Paulina's. Daß ſie, die Schuldloſeſte unter Allen, die in ihrer muthigen Treue jede andere Perſon überragt, und die aufopferndeſte Rolle zur Wiederherſtellung des Glückes Anderer ſpielt, die einzige Verlierende iſt, kann leicht für einen Mißton in dem verſöhnenden Abſchluſſe gehalten werden. Der ſchmerzliche Eindruck davon wird ſogar durch ihre rührende Klage über den unwiederbringlichen Verluſt ihres Gatten, Antigonus, kurz vor dem Schluſſe des Ganzen, ausdrücklich in uns hervorgerufen.

Gegenüber einem kritiſchen Richter, der die ſyſtematiſchen Regeln der Dramaturgie gegen dieſes Drama mit unerbittlicher Strenge geltend machen wollte, würde ſich der rückhaltloſe Verehrer Shakſpere's leicht hülflos fühlen. Sollte es aber nicht gerechtfertigt ſein, ihm in Bezug auf dieſe Abnormitäten eben ſo, wie auf andere Verſtöße gegen Wahr-

ſcheinlichkeit, Coſtüme der Zeit und hiſtoriſche wie geographiſche Correctheit, die Freiheit zu vindiciren, auf welche im Grunde jeder Erfinder oder Erzähler eines Märchens rechnet? Vor dem Richterſtuhle einer ſtrengen Moral und ſelbſt einer, über menſchliches Wiſſen und Verſtehen erhabenen, Ethik oder auch der poetiſchen Gerechtigkeit wird manches alte und unvergeßliche Märchen kaum Stand halten. Auch kommt bei dem Beifall, den die meiſten derſelben uns abgewinnen, darauf wohl am wenigſten an. Wir lieben vielmehr in ihnen ein Bild zu ſehen von dem wunderbar geheimnißvollen Einfluß, mit dem eine übermenſchliche Hand die Geſchicke der irrenden, thörichten und ſogar ſündhaften Sterblichen, bald mit verſöhnender Gnade, bald mit vernichtendem Zorne, leitet. Iſt uns auch der Anblick der Beſtrafung der, ihre Vergeltung in ſich ſelbſt tragenden, Schuld und die Anerkennung des, ſich ſelbſt belohnenden, Verdienſtes im Allgemeinen unveräußerliches Bedürfniß, ſo vergeſſen wir doch, über den Reiz der Verwickelungen, danach zu fragen, ob in der Vergeltung und Belohnung Schuld und Verdienſt nach unſeren ſchwachen menſchlichen Begriffen ſcharf genug abgewogen ſind. Nur werden wir es nie verzeihen oder mit Beifall begrüßen, wenn die Fäden der Verbindung des Ideellen mit dem Reellen willkürlich zerriſſen werden, und an der Stelle eines märchenhaften Lebensbildes uns ein, in dem Raumloſen umirrendes, phantaſtiſch-unfaßliches, Gemälde angeboten wird. So ſehen wir unter Anderem, wie Goethe's großes Dichterherz an den alten homeriſchen Geſängen, vorzugsweiſe wegen des Reinmenſchlichen in dem beſungenen Stoffe, einen hohen Genuß fand. Wie ganz anders würde ſein und unſer Urtheil über dieſen poetiſchen Mythos lauten, wenn wir den ſtrengen Maaßſtab der engherzigen Moral oder auch einer erhabenen Ethik daran legen wollten? Und ſo muß ich denn auch hier auf eine, ſchon vorhin gemachte, Bemerkung zurückkommen.

Wie hoch ſich auch der Dichter dieſes dramatiſchen Märchens in die Regionen der Phantaſie erhebt, ſo ſteht ſein Gemälde doch, ſeinem inneren geiſtigen Weſen nach, auf dem Boden des realen Lebens. Die Begebenheiten, die, auf die wunderbarſte Weiſe verſchlungen und verbunden, für unwahrſcheinlich gelten können, ſtehen nicht im Widerſpruche mit dem, was in der Welt des Realen möglich iſt. Die handelnden Perſonen ſind nicht dunſthafte Schemen oder Larven, ſondern ſchmiegen ſich in ihrer Erſcheinung unſerer Imagination mit gleicher Willigkeit an, wie lebende Weſen. Man könnte an ihnen, wie an faſt allen Shakſpere'ſchen Geſtalten, daſſelbe rühmen, wodurch ſich die Producte antiker Sculptur vor den meiſten neueren Schöpfungen auszeichnen. Von welcher Seite, unter welchem Lichte wir auch jene betrachten, ſo geht unſerem Auge, durch die Harmonie der Erſcheinung in allen Einzelheiten, immer der Eindruck eines Lebensbildes zu; wogegen ſich bei den modernen Bildwerken häufig der Reiz eines Details anmaaßend und blendend hervordrängt. Wir werden für den Moment zu beifälligem Lobe verführt, aber jeder Verſuch, uns in das Ganze wie in eine Lebenserſcheinung zu vertiefen, wird mit der Dauer der Betrachtung immer mehr unmöglich. In demſelben Verhältniſſe ſteht Shakſpere, ſelbſt zu den beſten, ſeiner ſpäteren Zeitgenoſſen. Mag es auch ſein, daß der erfolgreiche Vorgang der Beſten unter ihnen — denen Beaumont und Fletcher wohl zuzuzählen ſind — ihn dahin geführt habe, gleich ihnen zu ſeinen Dramen verwickeltere romanhafte Stoffe zu wählen; begreiflich iſt es ferner, daß ſchon in derſelben Periode, wo das vorliegende Drama muthmaaßlich entſtanden iſt, der Beifall der Menge ſich auf die Seite der jungaufſproſſenden Talente neigte. Doch unleugbar iſt dennoch die Gediegenheit ſeiner überragenden Größe über dieſen Nebenbuhlern in der Treue und Wahrheit, mit welcher er auch bei dem romanhafteſten Stoffe

uns den Spiegel der Natur vorhält. Denn, wie auch in dem realiſtiſchen Leben die Gegenſätze von Gut und Böſe, von Schuld und Verdienſt oft nur nach einer Fügung, deren Grund und Zweck ſich unſerem Verſtändniſſe verhüllt, ihre verſöhnende Auflöſung finden, ſo wirft auch die ungetrübte Spiegelfläche ſeiner Darſtellung ein gleiches Bild von Gegenſätzen und Diſſonanzen zurück, welche ſich in eine befriedigende Harmonie auflöſen, und wo, gleichwie in dem Leben der Natur, die Bedingungen einer tiefſinnigen Ethik, wenn auch nicht auf den erſten Blick erkennbar, doch niemals verletzt ſind.

III.

Der Sturm.

P. P.

Wenn das jugendliche Gemüth im Begriffe ist, sich zu entfalten, bedarf es keiner außerordentlichen Ueberreiztheit der Phantasie, um sie in die Illusion der unmittelbaren Nähe oder der Wahrnehmung übersinnlicher Erscheinungen momentan zu versetzen. Kommen örtliche, volksthümliche oder poetische Ueberlieferungen dazu, so gewinnt die übersinnliche Welt leicht Form und Gestaltung in persönlichen Wesen von guter oder böser Gesinnung. Das geheimnißvolle Rauschen des Windes in einem einsamen Walde kann unter solchen Umständen den Eindruck machen, als ob darin der Flügelschlag vorüberziehender Geister zu vernehmen wäre; wenn bei einem stillen Sommerabend das flüsternde Rauschen eines Baches oder Stromes das kindliche Ohr vernehmlicher als sonst berührt, kann die Vorstellung von Wassernixen oder Meerweibchen hervorgerufen werden. So wie mir solche Vorstellungen als Erlebnisse Anderer mitgetheilt worden, habe ich es an mir selbst erfahren, daß mich in einer, zwischen Wald und Wiesen abwechselnden, Augegend die Vorstellung des Erlkönigs so lebhaft ergriff, als ob ich ihn in einem Nebelstreifen, wie solche oft

in den Niederungen die Gegenstände geheimnißvoll umschleiern, mit seinen Töchtern leibhaftig erblickte. Kurz, je frischer die Phantasie ist, um so leichter werden ihr Eindrücke und Vorstellungen zugänglich sein, die ihr die Verbindung der sinnlichen mit der übersinnlichen Welt als etwas Selbstverständliches vorgaukeln. Ich sehe darin weder etwas Unnatürliches, noch etwas Krankhaftes. Als solches würde vielmehr die anmaaßende Bestrebung, auf mystischem Wege willkürliche Wunder zu erzeugen, Geister zu citiren, Schätze zu suchen und dergleichen mehr, zu betrachten sein. Und doch wurzelt diese Krankheit, die gerade in der Blüthe der sogenannten Aufklärung, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, am meisten ihren Spuk trieb, mit dem kindlichen Wunderglauben auf demselben natürlichen Boden. Während bei diesem ein unschuldiges Glaubensbedürfniß in seiner ursprünglichen Reinheit die wesentlichste Rolle spielt, nimmt bei jenem Aberwitz gewissermaaßen die Natur ihre berechtigte Rache für die, in hochmüthiger Zweifelsucht, ihr verweigerte Befriedigung.

Ist nun aber das einzelne Individuum immer nur ein Atom des großen Universums, mit gleichen Bedürfnissen und gleichen Lebensbedingungen im Kleinen, so ist es auch natürlich, daß sich in dem seelischen Leben der Völker ähnliche und fast dieselben Erscheinungen darstellen, wie in dem des Einzelnen. So legt uns denn auch die Geschichte aller Nationen unzählige Beispiele von Zuständen ihrer Entwickelung vor, in denen der Verkehr der Sterblichen mit übersinnlichen Wesen für selbstverständlich gilt. Aber wie jene Geisterseherei des vorigen Jahrhunderts, so zu sagen, der Gipfel der Verirrung in die Unnatur ist, so muß es auch Stufen geben, auf welchen dieser höchste Punkt des Aberwitzes nach und nach erreicht wird. Wir können daher sicher sein, daß, wo auf dem Wege der Entwickelung einer Nation der Wunderglaube sich seiner Unschuld schon allgemach entkleidet hat, und aus dem Gebiete

der natürlichen Phantaſie heraustritt, um ſeine Rechtfertigung in willkürlichen Syſtemen zu ſuchen, in dem ſeeliſchen Volksleben ein Zuſtand kritiſcher Gährung eingetreten iſt. So dürften wir auch die letzten Lebensjahre des luſtigen Altengland, und wenn weiter keine Symptome dafür vorhanden wären, gerade deshalb für ergriffen von einer gewaltig gährenden Bewegung halten, weil der, aus der Vergangenheit, in kindlicher Unſchuld überlieferte, Glaube an böſe und gute Geiſter, Teufelsſpuk und Hexerei, eine unerreichbare Berechtigung ſuchte in wiſſenſchaftlichen Forſchungen und Syſtemen. Was darüber zu ſagen iſt, kann hier, aus Rückſicht für Raum und Zeit, nicht weiter ausgeführt werden. Auch ſcheint es kaum nöthig, da allen Kennern engliſcher Geſchichte und Literatur die Hauptſachen, ſowie namentlich die Bücher von Reg. Scott, von König Jacob I., von Howard, Maſon, Burton u. A., ſowie die perſönlichen Erſcheinungen von dem, als Bibliomanen berühmteren, Gelehrten, Dr. Dee, und einem, auch in Deutſchland thätigen, Wundermanne, Kelley, wenigſtens dem Namen nach, bekannt ſind.*) Aber neben dieſen Beſtrebungen erhielt ſich noch lange in England der unſchuldige Kinderglaube an die Verbindung der Menſchen mit einer, bald freundlichen, bald feindlichen, Geiſterwelt, wie er, theils unter örtlichen Ueberlieferungen aus dem Munde und der Anſchauungsweiſe des Volkes, theils unter dem Einfluſſe der Romantik des Mittelalters, ſich ausgebildet hatte. Trotz der Ermahnungen und Lehren Schulgelehrter, zur Gediegenheit der claſſiſchen Muſterbilder zurückzukehren, friſtete dennoch dieſe romantiſche Neigung ihr zähes Leben noch bis weit in das 17. Jahrhundert hinein. Schon früher iſt bemerkt worden, wie, namentlich unter dem Vortritte Shakſpere's, die

*) cf. N. Drake, Shakspere and his time etc. London 1817. 4°. Vol. II. p. 507—527.

Romantik sich die, von der Renaissance ihr gewährten, neuen Mittel zu Nutze machte, um ihren Bedürfnissen zu genügen. Unter dieser Bedeutung steht gewissermaaßen der Sommernachtstraum Shakspere's. Mit welcher Sicherheit er in dieser bezaubernden Dichtung die Saiten der damaligen Gemüthswelt berührt und in ihren Ton eingestimmt hat, geht nicht blos aus dem Beifall, mit dem sie aufgenommen wurde, sondern aus Nachahmungen hervor, zu denen sich selbst der classisch-strenge Ben Jonson in seinen Masken herbeigelassen hat, und die wir in manchen anderen Gedichten und Dramen wiedererkennen.*)

Unerachtet der Verwandtschaft, welche auch der Sturm Shakspere's mit derjenigen Stimmung hat, aus der der Sommernachtstraum hervorgegangen, steht er dennoch auf einem ganz anderen Boden. Wie groß der Zwischenraum ist, welcher die Abfassung jenes von der Geburt dieses trennt, ist zwar nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden. Nicht blos in der Angabe des Jahres, in dem das ältere Gedicht entstanden sein kann, sondern auch in der Bestimmung der Zeit, zu welcher der Sturm gedichtet worden, schwanken die Ansichten der Kritiker. Daß der letzte nicht, wie J. Hunter nachzuweisen versuchte, um 1596 entstanden ist, wonach er mit dem Sommernachtstraum, wenn nicht von demselben, so doch von naheliegendem Alter sein würde, darf wohl für ausgemacht angesehen werden.**) Dagegen ist es nach der Ansicht verschiedener,

*) Das auffallendeste Beispiel der Vermischung romantischer Anschauungen mit Eindrücken und Formen der Renaissance bietet Fletcher's Faithful Sheperdess, ein Drama, das nach Verlauf von beinahe dreißig Jahren dem Sommernachtstraum nachgedichtet worden, aber auch nur in der künstlerisch ausgebildeten Form Bewunderung verdient, wogegen dem, fast ans Alberne grenzenden, Stoff jede tiefsinnige Lebenswahrheit abgeht.

**) Auf Jos. Hunter's Arbeit (zuerst erschienen unter dem Titel: „A Disquisition on the Scene, Origin, Date etc. of Shakspere's

maaßgebender Kritiker noch zweifelhaft, ob er 1604, 1611 oder 1613 entstanden sei. Wiewohl ich nicht wagen kann, mich mit der Gelehrsamkeit und ausgedehnten Kenntniß der englischen Literatur zu messen, welche Dr. K. Elze in dem Aufsatze, „Die Abfassungszeit des Sturmes"*), gewohnter Weise entfaltet, vermögen dennoch seine Auslassungen nicht, mich für die Meinung zu gewinnen, daß dieses Drama im J. 1604 entstanden sei. Genau genommen, stützt sich seine Behauptung nur auf die eine Stelle aus Ben Jonson's Volpone (wahrscheinlich um 1605 geschrieben), wonach alle englischen Schriftsteller (all our English writers), soweit sie italienisch können, nicht nur aus Guarini's Pastor fido, sondern auch aus Montaigne zu stehlen pflegen. Alle anderen Anführungen beschäftigen sich im Grunde nur mit dem Widerspruche gegen früher ausgesprochene Meinungen, oder mit dem Nachweise, daß dieselben allenfalls mit seiner Altersangabe vereinbar seien. Nun ist aber die bekannte Stelle aus dem Sturm, in welcher eine andere aus Florio's Uebersetzung des Montaigne fast wörtlich wiedergegeben wird, kaum als ein Diebstahl (wofür sie Dr. Elze wiederholt anspricht) anzusehen. Mindestens scheint es mir neu, daß man eine solche Anführung, die nur die Absicht hat, die ausgesprochene Meinung zu verspotten, mit diesem vorwurfsvollen Namen belegen könnte.

Tempest 1839", jetzt dem Hauptinhalte nach abgedruckt in: New Illustrations etc. by Jos. Hunter. Vol. I. p. 123 ff.) soll nicht mit Geringschätzung herabgesehen werden. Sie enthält viele geistreiche Bemerkungen, kann aber schon deshalb ihrem eigentlichen Zwecke nicht dienen, weil das Hauptargument auf der irrigen Ansicht beruht, daß unter dem Sturm das von Fr. Meres erwähnte Stück „Love's labours wonne" verstanden werden müsse. Dieser, sich selbst widerlegenden, Meinung zu Liebe sind alle unwiderleglichen Beweise für ein späteres Entstehen des Sturmes entweder ungenügend bestritten, oder ignorirt.

*) Shakspere-Jahrbuch VII. 1872. p. 29 ff.

Weit mehr könnte derselbe passend scheinen, wenn Shakspere, wie Dr. Elze selbst anführt, in Hamlet oder sonstwo sich Aufstellungen des Montaigne, wie aus seinem Kopfe entsprungen, angeeignet hätte. Doch es ist überhaupt zweifelhaft, ob unter dem Ausdrucke „Schriftsteller" (writer) Dramendichter zu verstehen seien. Dem damaligen Sprachgebrauche würde das wenigstens nicht entsprechen. Ueberdieß thut sich der gelehrte Kritiker selbst dadurch Schaden, daß er diejenigen, vor der Hand nicht als Fälschung widerlegten, Nachrichten, wodurch die Aufführung des Tempest am königlichen Hofe im J. 1613 verbürgt wird, mit Stillschweigen übergeht. Wenn auch in Cuningham's Accounts of the Revels die Stellen, welche Shakspere'sche Stücke betreffen, verdächtigt oder als Fälschung nachgewiesen worden*), so sind die handschriftlichen Notizen von Vertue**) und Lord Harrington***) noch nicht entkräftet. Beide stimmen darin überein, daß der Sturm 1613 aufgeführt worden, und die letzte Notiz ist besonders wichtig, weil es kaum glaublich ist, daß man zu Ehren des, gerade anwesenden, Pfalzgrafen am königlichen Hofe ein Stück gewählt habe, das schon seit acht bis neun Jahren auf öffentlichen Bühnen gesehen und bekannt geworden war. Am meisten wird Dr. Elze's Vermuthung abgeschwächt durch die unleugbare Anspielung Ben Jonson's auf den Sturm in Bartholomew-Fair. Wenn auch, wie der gelehrte Kritiker meint, Ben Jonson auf dieses Lustspiel „einen besonderen Zahn" gehabt zu haben scheint, so fällt es doch schwer, ja fast unmöglich, zu glauben, daß sich der überaus sorgfältige Lustspieldichter diesen unzweifelhaften Ausfall auf ein so altes Stück, wie der angeblich 1604 gedichtete Sturm, im J. 1612 oder 1613 erlaubt haben sollte;

*) Joh. Meißner, „Untersuchungen über Shakspere's Sturm p. 26", führt dafür an: Athenaeum 1868. Sem. I. p. 863.

**) Chalmer's Supplem. to the Apologie. p. 439.

***) Joh. Meißner a. a. O. p. 111.

denn dieſer Zeit gehört unbeſtritten die Entſtehung des genannten Luſtſpiels Ben Jonſon's an. Wir werden daher wohl bei der, von den meiſten ſachkundigen Auslegern angenommenen, Anſicht ſtehen bleiben und dabei beharren müſſen, daß der Sturm in dem Zeitraume zwiſchen 1610 und 1612 entſtanden ſei.*) Danach würden zwiſchen dem Termin der Abfaſſung des Sommernachtstraums und der Geburtszeit des Sturms mindeſtens 15 bis 16 Jahre liegen, ein Zeitraum, in welchem der, im Sommernachtstraum zum Boden dienende, romantiſche Wunderglaube und mit ihm Shakſpere's Anſchauungen bedeutungsvolle Wandelungen erlebt hatten. Was vor ſo viel Jahren mit der Unbefangenheit des heiterſten Scherzes behandelt werden durfte, war zum Gegenſtande ernſter und tiefſinniger Betrachtungen nach der einen und der anderen Seite hin geworden.

Schon Reg. Scott's Discoverie of Witchcraft von 1584 ſoll, wie Kenner behaupten, weſentlich auf der Ueberzeugung von dem Widerſinne des Glaubens an Hexerei und Teufelsbündniſſen beruhen. Doch den erſten Schritt, um der vernunftgemäßen Naturkunde die Bahn zu brechen, that Franc. Bacon, Lord von Verulam. Es iſt nur ein neues Zeichen von den ſchroffen Gegenſätzen, welche ſich im öffentlichen, geſelligen und wiſſenſchaftlichen Leben des damaligen Englands gegenüberſtanden, daß in der Zeit, wo die tiefſinnigen Schriften

*) Die unleugbaren Beweiſe, welche dieſes Drama in Sprache und Verſification für ſeine Entſtehung in dieſer Periode trägt, werden von gründlicheren Philologen, als ich bin, mit mehr Erfolg geltend gemacht werden können. Nur eine Bemerkung erlaube ich mir in dieſer Beziehung. Der Dichter hat auf die ſprachliche und metriſche Ausführung offenbar eine größere Sorgfalt verwendet, als bei manchem anderen Stücke gleichen Alters, namentlich bei Heinrich VIII. Um ſo auffallender iſt es deshalb, daß trotzdem Eigenthümlichkeiten unverkennbar ſind — wie häufige weibliche Endungen, Enjambements an nicht immer geeigneter Stelle u. ſ. w. —, welche unleugbar ſeiner ſpäteſten Periode angehören.

des, in seinem 43. Jahre stehenden, Naturphilosophen, Franc. Bacon (geb. 1560), schon bekannt und verehrt sein mochten, Jacob's I. Dämonologie erscheinen und Anhänger finden konnte.*) Mit dieser Bemerkung kommen wir zugleich zu der Eigenthümlichkeit, durch welche sich Shakspere, als Dichter und Schriftsteller, nicht vor seinen Zeitgenossen allein, sondern vor den meisten Genossen seines Berufs und seiner Stellung auszeichnet. Ob es eine Gunst des Schicksals war, ihn die Welt zu einer Zeit betreten zu lassen, wo die geistige Gährung der Gemüther, unter allen Beziehungen des Lebens, sich in den heftigsten Widersprüchen und Gegensätzen bewegte; immerhin ist es nur Wenigen gegeben gewesen, diesen Conflict mit durchdringenderem Verstande zu beschauen und mit größerer poetischer Erhabenheit in Lebensbildern zu vergegenwärtigen. Von Allem, was im Leben sich gegenseitig widersprechen kann, würden Beispiele aus seinen Dichtungen anzuführen sein. Besonders eigenthümlich ist ihm aber die Ruhe und Sicherheit, mit welcher er über den Verirrungen des Lebens schwebt, so daß die widersprechendesten Zustände und Erscheinungen, von denen die eine durch die andere aufgehoben zu werden droht, in der innigsten Verbindung von Ursache und Wirkung unter einander vergegenwärtigt sind. So kann man aus den Bedingungen des leidenschaftlichen Hasses zugleich die vernichtende Leidenschaft der Liebe, aus den Zuständen der sittenlosesten Verderbniß den brennenden, wenn auch verhängnißvollen, Trieb nach Herstellung der höchsten Sittenreinheit, aus harmloser Treuherzigkeit und gegenüber bezaubernder Unschuld die Verwirrung zerstörungssüchtiger Eifersucht mit scheinbarer Berechtigung entstehen sehen. Und betrachten wir

*) Für eine Ironie des Schicksals könnte es beinahe gelten, daß fast gleichzeitig mit Fr. Bacon's Auftreten R. Greene den, unter dem Namen Doctor mirabilis bekannten, und für einen Adepten geltenden, Roger Bacon (geb. 1214, gest. 1294) auf die Bühne brachte.

ſeine Hiſtorien mit allen, in ihnen verſinnlichten, Gegenſätzen, ſo ſpringt dieſe Eigenthümlichkeit noch mehr in die Augen. In der Schwäche, Treuloſigkeit, Heimtücke, Hinterliſt und Selbſtſucht auf der einen Seite, ſcheint die erhöhte Nothwendigkeit von Kraft, Treue, Geradheit und Offenheit, aufopfernde Vaterlandsliebe und Rechtsgefühl auf der anderen Seite bedingt; und wo der Eine aus der Ruchloſigkeit des Anderen die Berechtigung zu gleicher Ruchloſigkeit entnimmt, da erhebt ſich aus dem Uebermaaße gehäufter Verbrechen die Vergeltung mit naturwüchſiger Kraft. Betrachtet man dieſes Gemälde, mit dem Verſuche, ſich in die Seele ſeines Schöpfers zu verſetzen, dann möchte man ſich der Meinung hingeben, der Dichter habe ſich erſt an dem großartigen Anblicke von der Vergangenheit ſeines Vaterlandes recht erſättigen müſſen, um den organiſchen Zuſammenhang, der ſelbſt in den gegenſätzlichen Zuſtänden des menſchlichen Lebens herrſcht, recht innig in ſeine Anſchauung aufzunehmen. Wie dem auch ſei, ſo ſcheint es unzweifelhaft, daß ihn ſein Ingenium angetrieben habe, mit der Anſchauung des Univerſums zu beginnen und in ihm das Verſtändniß für das Individuelle aufzuſuchen. Damit hängt auch, wie ich meine, die Klarheit zuſammen, mit welcher ſein geiſtiges Auge den Angelpunkt aller menſchlichen Gegenſätze aufgefaßt hat. Wir dürfen mit Zuverſicht fragen, wo und von wem iſt jemals der Gegenſatz der menſchlichen Freiheit gegen die Macht der Umſtände und des Schickſals erſchöpfender durchſchaut und in vollerer Bedeutung ſeines wahren Verhältniſſes zur Darſtellung gebracht worden? Wie leicht ſcheint es doch ſeinen Begriff von dem eigentlichen Berufe des Schauſpiels aus den bekannten Worten in Hamlet zu erklären; wie vielgeſtaltig und wie mannichfach iſt aber in der Ausführung ſeiner Dramen die Tugend ſowohl, als das Laſter, deren wahre Geſtalt er uns in ſeinen Schöpfungen vorhält. Wie iſt doch überall an dem Maaße der Verherr-

lichung jener und der Verdammniß dieſes abzurechnen, je nachdem die Freiheit des Wollens und des Vollbringens in ihrer vollen Ausdehnung verkürzt wird durch Gemüthsempörungen oder Leidenſchaften, welche unter dem Drucke der Umſtände eine ſcheinbare Berechtigung haben. Und doch wüßte ich keinen Fall, wo die Freiheit durch die launenhafte Uebermacht des Schickſals aufgehoben wäre; nirgends ein Verhängniß ohne Schuld, nirgends aber auch eine Schuld, ohne im Verhängniß ihre Erklärung und Milderung zu finden. Dieſe Betrachtungen können an der Spitze der Beſprechung des Sturms nicht unpaſſend ſcheinen, wenn man die Frage für angemeſſen hält, ob die Tragödie Hamlet oder dieſes Luſtſpiel für die tiefſinnigſte Schöpfung Shakſpere's zu halten ſei.

Auch eine Aeußerung meines verehrten Freundes Dr. Ulrici, in ſeiner vortrefflichen Abhandlung über dieſes Drama, gehört hierher.*) Er ſagt dort (p. 256): „In der That, die äußerſten Enden der Menſchheit ſcheinen (in dieſem Drama) in einen Knoten zuſammengeknüpft". Alſo die tiefſinnige Auffaſſung der Gegenſätze des menſchlichen Lebens macht den entſcheidenden Eindruck der Bewunderung auf die anerkannteſten Freunde und Kenner Shakſpere's. Daß das Drama für ein Luſtſpiel zu gelten hat, thut dieſem Eindrucke keinen Schaden.

Was die Herausgeber der Folio beſtimmt haben mag, dieſes Drama an die Spitze aller Comödien, ja ſogar an die Spitze der ganzen Ausgabe zu ſtellen, muß unentſchieden bleiben, da es, wie immer ſeine Abfaſſungszeit beſtimmt werden mag, ſicher nicht den früheſten Dichtungen Shakſpere's zugezählt werden kann. Doch tragen wenige der Dramen den Titel einer Comödie mit vollerer Berechtigung. Die Gegen-

*) Dr. Hrm. Ulrici, Shakſpere's dramatiſche Kunſt. Leipzig 1868. II. Theil. p. 233 ff.

ſätze des Lebens, in äußerer wie innerer Beziehung, ſind der Erſcheinung nach durchweg, wenn auch nicht überall von der heiteren, ſo doch von der komiſchen Seite aufgefaßt. Bei dem Ungemach, von dem ein Schiff mit den königlichen und fürſtlichen Paſſagieren in dem heftigen Sturm betroffen wird, verbannt das Benehmen und die Ausdrucksweiſe der Perſonen jede Furcht vor einem tragiſchen Ausgang, und der Dichter läßt uns nicht lange auf die Verſicherung warten, daß es mit dem Untergang des Schiffes in der That nicht ernſt gemeint war. So iſt es auch der Fall mit allen Mühſeligkeiten, Sorgen, Entbehrungen und Bedrängniſſen, unter denen die verſchiedenen Individualitäten zu leiden haben. Einige derſelben ſtellen ſich ſogar an ſich ſelbſt auf komiſche Weiſe dar, wie z. B. das Tragen und Aufſchichten von Holzſcheiten, das dem königlichen Prinzen Ferdinand von Proſpero aufgebürdet wird. Auch die Plagen und Leiden, welche Caliban zur Strafe für ſeine Faulheit oder ſeinen Trotz zu ertragen hat, ſind von komiſcher Art. Selbſt der, durch die Bosheit ſeines Bruders der Herrſchaft beraubte, Herzog von Mailand, Proſpero, der wunderthätige Magus, der mit ſeiner Zauberkraft die ganze Handlung zu leiten ſcheint und glaubt, iſt, wie wir ſehen werden, mit feiner Ironie von einem luſtigen Hauch des Komiſchen umgeben. Sein Schickſal könnte uns tief erſchüttern, wenn wir nicht veranlaßt wären, es mit dem leichten Blute, das zum Genuß einer Comödie gehört, zu betrachten, da wir ſchon den wunderbar günſtigen Ausgang vor Augen haben. Wie bei Shakſpere oft einzelne Aeußerungen, die nur flüchtig hingeworfen ſcheinen, von Bedeutung ſind, ſo iſt es vielleicht hier der Fall mit dem Worte Miranda's im Beginne der Erzählung Proſpero's:

„Lieber Himmel!
Welch böſer Streich, daß wir von dannen mußten.
Wie, oder war's zum Glücke?"

Ohne eine Behauptung darüber aufzustellen, noch mehr, ohne eine bewußte Absicht des Dichters anzunehmen, können wir uns durch diese Aeußerung kindlicher Unschuld recht eigentlich in die Stimmung versetzt fühlen, die zur Comödie paßt; denn in ihr lösen sich ja, der Regel nach, die Furcht und Bangigkeit erregenden Begebenheiten in befriedigendes Glück auf. In eben der angemessenen Weise stellen sich auch die Thorheiten der Menschen als Motive der Handlung dar. Bosheit, Abfall von den natürlichsten Forderungen des Blutes, Empörung gegen die mildesten Ansprüche und Gesetze der Natur, sind ja auch als widersinnige Thorheit zu betrachten; und von ihrer urkomischen Seite konnten sie nicht angemessener dargestellt werden, als in der wunderbaren Erscheinung Caliban's. Die scurrilen Scenen der untergeordneten Schiffsgenossen, Stephano und Trinculo, mit diesem komischen Ungeheuer sind im ergötzlichsten Tone der Comödie gehalten. Dabei sind die Elemente des Wunderbaren vollständig dazu angethan, ja von dem feinen Instinct des Dichters vielleicht eigens dazu bestimmt, den Eindruck des Heiter-Komischen, so zu sagen, wie eine wohlthuende Binde, um unser Auge zu legen. Unzweifelhaft hat auch bei der Mehrheit von Shakspere's Zeitgenossen und seinen nächsten Nachfolgern dieser Eindruck vorgeherrscht. Denn einen anderen Zweck, als ihrem Publikum eine heitere Belustigung zu gewähren, konnte unmöglich die Bearbeitung dieses Stückes durch Davenant und Dryden haben, welche schon vor 1670 in Dorset-Garden unter dem Titel „The inchanted Island" aufgeführt wurde und, nach der Herausgabe in diesem Jahre, bis 1690 noch drei neue Abdrücke erlebte. Einzelabdrücke von dem Originale scheinen aber bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nicht im Bedürfnisse des Publikums gelegen zu haben, mindestens weiß ich keine nachzuweisen. Von dem Standpunkte dieser Anschauungsweise hat auch die Umgestaltung dieser Comödie in

eine Oper, durch Shadwell 1673, und durch Garrick 1756, eine gewisse Berechtigung. Die dem Originale eingeflochtenen Lieder und Musikstücke geben dazu schon von vornherein Veranlassung, so lange man nicht gestimmt oder gewillt ist, den tiefsinnigen Ernst, der in dem Stücke liegt, auf Geist und Gemüth wirken zu lassen. Doch kann auch der überwältigende Eindruck des tiefsinnigen Ernstes von den komischen Wirkungen nicht auf die Dauer verschlungen oder übertäubt werden. Kaum Einer wird sich bei diesen widerstreitenden Empfindungen einer Befangenheit des Gemüthes erwehren können. In ihr entstehen unwillkürlich die Fragen nach der Erklärung der räthselhaften Erscheinung an sich selbst und nach der Quelle der Conception. Der Eifer der Kritiker hat sich daher beiden Fragen seit langen Jahren hingegeben. Liegt doch, wie wir wissen, fast allen Shakspere'schen Dramen, für den eigentlichen Stoff, eine Vorarbeit zu Grunde, welche der Dichter zu seinem dramatischen Zwecke benutzt oder umgestaltet hat. Dieß muß doch auch hier der Fall sein, so meinten schon die ältesten Ausleger fast einstimmig. Aber ihr sonst so eifriger Forscherfleiß fand sich überall getäuscht, wenn gleich hier und da Meinungen auftauchten, die Hoffnung zu gewähren schienen.

Unter den Kritikern der neueren Schule dieses Jahrhunderts gewann die Aussicht auf die Entdeckung der unmittelbaren Quelle Shakspere's eine größere Wahrscheinlichkeit. Von einer Ballade, welche P. Collier*) zuerst bekannt machte, ist später zu sprechen, da ihre Bedeutung erst klarer wird, wenn die Frage über den Zusammenhang des Sturms mit der schönen Sidea von Ayrer erörtert wird. Soweit mir

*) P. Collier, Farther Particulars regarding the life and works of Shakspere, wieder abgedruckt (n. Ulrici) Quarterly Review CXXX. 1840. p. 478 und N. E. S. A. Hamilton, „An Inquiry into the genuineness of the M. S. Corr. of Mr. P. Collier's annot. Shakspere. Folio 1632." London 1860. p. 124.

bekannt ist, war L. Tieck*) der Erste, der im J. 1817 auf die Aehnlichkeit einiger Details in diesem Stücke mit dem Sturm aufmerksam machte. Später ist davon in England wiederholt gesprochen worden, ohne die Sache genauer zu betrachten.**) Am eingehendesten wird die Frage von Albert Cohn***) und Joh. Meißner†) behandelt. Aus den Auslassungen jenes und den von diesem zusammengestellten Parallelstellen ergiebt sich allerdings eine so große Uebereinstimmung in Einzelheiten, ja sogar in Ausdrücken, daß die Vermuthung, ein Autor habe dem anderen nachgeschrieben, eine scheinbare Berechtigung gewinnt. Da Ayrer's Comödie unzweifelhaft die ältere ist, wenn wir auch nach Dr. Elze die Abfassung des Sturms auf 1604 setzen wollten, so könnte nur diesem das Original, und Shakspere nur die Nachschrift zugeschrieben werden. Ueber die Beziehungen Englands zu Deutschland auf dem dramatischen Gebiete, vom letzten Viertel des 16. Jahrhunderts an, sind uns schon vor dem Erscheinen des überaus verdienstvollen Werkes von Albert Cohn zuverlässige Nachrichten zugegangen. Von Bedeutung scheint auch der von Cohn (p. XXIII u. XXV) gegebene urkundliche Nachweis über die Anwesenheit zweier englischer Schauspieler, Namens Thomas Pope und George Bryan, am kurfürstlich sächsischen Hofe; denn Beider Namen befinden sich in dem, der Folio von 1623 vorgedruckten, Verzeichnisse der, zur Shakspere'schen Truppe gehörigen, Schauspieler. Doch verliert die Vermuthung, daß Shakspere durch diese, seine Collegen, die schöne Sidea habe bekannt werden können, deshalb an Wahrscheinlichkeit, weil Beide nach 1587

*) Ludw. Tieck, Altdeutsches Theater. Berlin 1817. Bd. I. p. XXII.

**) cf. P. Collier, The Works of W. Shakspere. London 1844. Vol. I. p. 7.

***) Alb. Cohn, Shakspere in Germany. P. I. p. LXVIII—LXXI; die schöne Sidea abgedruckt P. II. 1 ff.

†) Joh. Meißner a. a. O. p. 1—16. Die Ballade p. 20.

in Deutschland nicht mehr genannt werden, Ayrer's schöne Sidea aber vor 1595 kaum entstanden und aufgeführt worden sein kann. Indessen giebt es von da ab, bis in das 17. Jahrhundert hinein, genug Beispiele von dem Verkehr englischer Schauspieler mit dem Continent.*) Wenn diese verbürgten Nachrichten dem Zwecke genügten, würden wir also mancherlei Anhaltepunkte haben, um uns des Glaubens zu schmeicheln, daß Shakspere ein Stoff aus deutscher Quelle zugegangen sei. Allein trotzdem ist es mir nicht möglich, die Ueberzeugung zu theilen, nach welcher Albert Cohn, sowie Joh. Meißner, Ayrer's schöne Sidea als die stoffliche Quelle von Shakspere's Sturm mit Sicherheit feststellen wollen. Daß englische Stücke Ayrer, Hans Sachs und Anderen zum Anhalt dramatischer Arbeiten gedient haben, ist erwiesen. Das gegentheilige Verhältniß kann aber, bei den damaligen Zuständen der deutschen Bühne und Literatur, nicht wohl daraus gefolgert werden, und bedarf daher eines bündigeren Beweises, als diese eine Erscheinung auch dann gewähren würde, wenn man ähnliche Reminiscenzen aus der schönen Phenicia an Shakspere's „Much ado about nothing" mit zu Hülfe nähme. Unter allen Umständen ist die größere Wahrscheinlichkeit der geringeren vorzuziehen, und jene besteht offenbar in der Annahme einer gemeinschaftlichen Urquelle für Ayrer und Shakspere, so entschieden dieß auch von Albert Cohn zurückgewiesen wird. Dabei ist es nicht unbedingt nöthig, daß Beide aus derselben Version geschöpft haben. Vielmehr bietet uns die schon oben genannte Ballade „The inchanted Island" die Füglichkeit dar, an die Existenz einer, in spanischer, italienischer, oder sonst einer modernen Sprache überlieferten, Erzählung zu glauben, welche sich eben so auf deutschem, wie auf englischem, Boden fort-

*) cf. Fürstenau, Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe des Kurfürsten von Sachsen. Th. I. p. 76 ff. und H. Frhr. v. F., Briefe über Shakspere's Hamlet. Leipzig 1864. p. 156 ff.

gepflanzt, und von denen die eine wie die andere dieſelben materiellen Details enthalten haben kann. Nun würde freilich die von Collier mitgetheilte Ballade völlig werthlos werden, wenn die Behauptung Joh. Meißner's unumſtößlich feſtſtände, daß ſie für ein modernes Falſificat zu halten ſei.*) Ich kann jedoch die unbedingte Berechtigung dieſer Behauptung aus Hamilton's Bericht**) über die Unächtheit anderer, von P. Collier producirter, Documente nicht herausleſen. Wenn auch dieſer Kenner alter Handſchriften nach Einſicht des, in Halliwell's Folio befindlichen, Facſimile's ausſpricht, daß die Schrift nicht mit dem ihr zugeſchriebenen Alter übereinſtimme, und hinzufügt, der innere Character der Verſe vermindere nicht die Zweifel gegen die Authenticität der Ballade, ſo iſt danach noch lange nicht das ganze Gedicht als eine moderne Falſification erwieſen. Wäre es auf eine ſolche, zur Erwerbung des Ruhms, eine Quelle für den Sturm entdeckt zu haben, von Haus aus abgeſehen geweſen, ſo würde der Inhalt des Gedichtes wahrſcheinlich dem des Drama's näher gebracht worden ſein. Das iſt eben in auffallender Weiſe nicht der Fall; vielmehr erweckt der ganze Vortrag, mit ſammt den Abweichungen von dem Drama, die Vermuthung, daß der, keinenfalls ungeſchickte, Dichter nicht, wie Collier in ſeinem Briefe an J. Hunter annimmt, dieſes gekannt, ſondern daß er nach einer anderen Ueberlieferung gearbeitet habe. Wäre dieß glaublich, dann würde um ſo mehr die Vorausſetzung berechtigt ſcheinen, daß es eine alte Verſion der, dem Drama zu Grunde liegenden, Fabel gegeben und dieſe, in welcher Geſtalt es auch ſei, Ayrer wie Shakſpere vorgelegen habe.***) Auch hiernach bleibt daher nichts übrig, als dieſe Frage nach der

*) Joh. Meißner a. a. O. p. 24.

**) Hamilton l. c. p. 103.

***) cf. Dr. H. Ulrici, Shakſpere's dramatiſche Kunſt. Leipzig 1868. Th. II. p. 233 n.

eigentlichen Quelle zu Shakſpere's Sturm, gleich vielen anderen, für ein unlösbares Räthſel zu halten.

Während die Hoffnungen in dieſer Hinſicht überall getäuſcht blieben, hat man in dem Nachweiſe von Schriften, Begebenheiten und poetiſchen Muſtern, welche dem Dichter mittelbar zur Veranlaſſung und Anlehnung gedient haben könnten, eine um ſo größere Befriedigung geſucht. Das Erlebniß eines denkwürdigen Sturms von bedeutungsvollen Folgen, ſo meinte man, müſſe der Darſtellung eines ſolchen Ereigniſſes in der erſten Scene — wobei man überdieß noch die Correctheit der Ausdrücke nach ſeemänniſchen Regeln und Erfahrungen nachwies*) — ſicherlich zu Grunde gelegen haben. Am glaublichſten machte es Malone, daß der Dichter dabei an die Erlebniſſe von Sir G. Sommers, bei einer Expedition nach der neuen Colonie Virginia, gedacht haben möge. Im J. 1609 war dieſer und Sir Thom. Gates mit einer Flotte nach dieſer Colonie abgefahren. Ein ungewöhnlich heftiger Sturm hatte das Admiralſchiff „Sea-Adventure“ auf der Höhe der Oſtküſte Nordamerika's von der Flotte getrennt. Faſt völlig verzweifelnd, war die Mannſchaft wunderbar gerettet worden, indem ſich das Schiff zwiſchen zwei Felſen an einer der Bermudasinſeln feſt gefahren hatte. Dieſe Inſel, ſchon ſeit lange dem Namen nach bekannt, aber verſchrieen als unbewohnt und unter der Herrſchaft böſer Geiſter ſtehend — man nannte ſie nur The Isle of the Devils — hatte den Geretteten in unerwarteter Weiſe, nächſt dem möglichſt behaglichen Aufenthalte in einem milden Clima, nicht allein reichlichen Lebensunterhalt, ſondern auch die Mittel geboten, ein oder zwei Fahrzeuge neu zu erbauen. Mit dieſen hatten ſie, zur Ueberraſchung ihrer Genoſſen, Virginia erreichen können. Denn Monate lang waren

*) How. Staunton, The Works of Shakspere. Vol. III. p. 506, nach Lord Mulgrave. cf. Delius' Vorbemerkungen zum Sturm in ſeiner Shakſpere-Ausgabe.

dieſe vom Untergang des Schiffes mit ſammt der Mannſchaft überzeugt geweſen, und hatten auch die Gemüther der vielen angeſehenen und reichen Theilnehmer an dem Coloniſationsunternehmen für Virginia, durch die Nachricht von dieſem Mißgeſchicke, mit Beſtürzung erfüllt. So veranlaßte denn im J. 1610 die Kunde von der Errettung Sir G. Sommers' und ſeiner Gefährten in den weiteſten Kreiſen eine freudige Aufregung. Neben amtlichen Berichten, welche von den Commiſſaren des großen nationalen Unternehmens zur Aufklärung und Beruhigung der lebhaft theilnehmenden Bevölkerung veröffentlicht wurden, erſchienen auch Beſchreibungen aus der Feder von Privaten. Dieſen fehlte es nicht an abenteuerlichen Ausſchmückungen. Malone nennt unter anderen ein Buch, das im October 1610 von Sylv. Jourdan unter dem Titel „A Discovery of the Bermudas, the Isle of Devils“ herausgegeben wurde: ein Titel, der in doppelter Hinſicht incorrect war; denn die Inſelgruppe der Bermudas war ſchon weit früher entdeckt, und daß ſie nicht unter der Herrſchaft böſer Geiſter ſtand, war eben durch die Begebenheiten, von denen Jourdan ſelbſt berichtete, erwieſen. Doch dieſe literariſche Erſcheinung bildet allerdings eine bequeme Brücke zur Beantwortung der Frage, wie Shakſpere der Gedanke zu der wunderbaren Conception der Scenen aus der, damals den Gemüthern ohnedieß vertrauten, Zauber- und Geiſterwelt auf einer unbekannten Inſel habe kommen können. Nimmt man dazu ferner die Umſtände, daß Lord Southampton, der von Vielen anerkannte Gönner und Freund Shakſpere's, einer der eifrigſten und einflußreichſten Theilnehmer an der Virginiaunternehmung geweſen ſein ſoll, und daß William Strachey, einer der Betheiligten an Sir George Sommers' denkwürdigen Erlebniſſen, der übrigens als Bewohner des Viertels Blackfriars Shakſpere perſönlich bekannt ſein mochte, wahrſcheinlich der Verfaſſer der, von den Commiſſaren der Virginiacompagnie

veröffentlichten, Berichte war, so erscheint die Verbindung der Conception des Sturms mit diesen Begebenheiten noch annehmlicher.

Auch für die höchst auffallende Erfindung der abnormen Erscheinung Caliban's fand man Anhaltepunkte. Daß der Name nur als die Paraphrase des Wortes Canibal zu betrachten sei, liegt auf der Hand und war schon von Farmer ausgesprochen worden. Von Canibalen konnte man damals allerdings oft genug sprechen hören. Auch waren schon vorlängst einige Exemplare todter und lebendiger Indianer von Entdeckungsreisenden nach England übergeführt und für Geld gezeigt worden, Grund genug zum Verständniß einiger auf solche Vorkommnisse bezüglichen Aeußerungen Stephano's und Trinculo's. Andere Märchen von mißgestalteten Menschen, denen der Kopf zwischen den Schultern und auf diesen die Augen saßen, sollen von W. Raleigh in dem Berichte seiner Entdeckungsreise nach Guiana erzählt worden sein. Gonzalo in diesem und Othello in dem Stücke gleiches Namens sprechen also von bekannten Sachen, indem sie derselben gedenken. Vielleicht aber gab es nach damaliger Meinung auf dem Erdball Geschöpfe, die für das vollständige Urbild Caliban's gelten konnten. In dem Berichte über Magellan's Reise nach den südlichen Polargegenden, wovon, nach Malone's Zeugniß, Robert Eden einen Auszug hatte drucken lassen, sollen an der äußersten Südspitze Amerika's Menschen gesehen worden sein, die, wenigstens nach ihrem rohen Wesen und nach den thierischen Tönen ihrer Stimme, diesem Zwecke dienen konnten. Man wollte sogar von einem Teufel, Namens Setebos, wissen, den sie gleich Caliban angerufen haben. Das war jedoch den gelehrten Kritikern noch nicht genug. Auch die Uebersetzungen Holland's von Plinius und Ammianus Marcellinus können, ihrer Meinung nach, Shakspere zu der Erfindung Caliban's verholfen haben. Denn jener redet von einer wilden Völker-

ſchaft „Choromandae“, der, wie Shakſpere's Ungeheuer, die Natur eine articulirte Sprache verſagt habe, und dieſer erzählt von den Hunnen, daß ſie die Kinder von Hexen ſeien, mit denen ſich Teufel begattet hatten.

Auch für andere Namen und poetiſche Schilderungen in dieſem Drama fand man Vorbilder in gleichzeitiger und älterer Literatur. Warum ſollte Shakſpere die Namen Proſpero und Stephano nicht aus Ben Jonſon's Luſtſpiel „Every man in his humour“ gelernt haben? Spielte er doch in dieſem Stücke ſelbſt mit, wie man wiſſen will. Aehnlicher Weiſe fand er vielleicht eine Anlehnung an R. Greene's King Alphonsus; und den Namen Ariel entnahm er der Bibel.*) Auch ſoll man durch Shakſpere's Behandlung des Seeſturms an eine ähnliche Beſchreibung in Arioſto's raſenden Roland erinnert werden. Ebenſo will man Reminiſcenzen an Spencer's Fairy Queen (Buch VI. Cto. IV. St. 11) erkennen. Um nichts zu überſehen, wird endlich auch bei der einen Stelle auf Ovid's Metamorphoſen, und einer anderen auf Virgil's Aeneide, als auf Anhaltepunkte Shakſpere's, hingewieſen.**)

---

*) Der Name Ariel kommt allerdings drei Mal im alten Teſtament vor: Esra VIII, 16, wo ihn ein Iſraelit zu Ende der babyloniſchen Gefangenſchaft führt, in Ezech. LXIII, 15. 16 bedeutet er einen Brandopferaltar im zweiten Tempel zu Jeruſalem, Jeſaias XXIX, 1. 2. 7, wo die Stadt Jeruſalem damit gemeint ſcheint. Nur im Zuſammenhange dieſer letzten Stelle kommt eine Aufforderung an Ariel vor, die der Proſpero's ähnlich iſt.

**) Zur Vermeidung der Einzelnoten habe ich es unterlaſſen, die Belegſtellen überall anzuziehen. Die Hauptquellen ſind: Shakspere Works Ed. Var. 1821. Vol. XV. Prelimin. Rem. p. 2—17 und Malone's Account of the Incidents etc. p. 385—434, ſowie Joh. Meißner's Unterſuchungen über Shakſpere's Sturm. Deſſau 1872, als überaus fleißige und gewiſſenhafte Compilation aller in dieſes Thema einſchlagenden Notizen, eine ſehr anerkennungswerthe Schrift.

Man darf leicht fragen, ob die Resultate dieser mühsamen Studien für das geistige und poetische Verständniß nicht von nur zweifelhaftem Werthe sind? Auf keinen Fall dürfen sie uns zu der Vermuthung bewußter Absichten, Tendenzen oder eines, sonst unpoetischen, Gebahrens seines Genius verleiten. Und das würde doch der Fall sein, wenn man sie nur als Mittel ansehen wollte, um zu erkennen, „wie unser Dichter arbeitete, wie er sich mühselig die Stoffe, welche er brauchte, aus seiner Bibliothek zusammensuchte". Fest auf der Meinung beharrend, daß seine Dichtungen durchweg aus Erscheinungen hervorgegangen sind, welche ihm gleichsam zum Erlebniß geworden und ihn dadurch zu ihrer poetischen Vergegenwärtigung nöthigten, kann ich auch an die Entstehung dieses wunderbaren Gedichtes nur auf diesem Wege glauben. Hüten wir uns also vor dem Wahne, auf Grund der Zusammenstellung seiner Quellen „einen interessanten Blick in die Werkstatt des Dichters gethan zu haben". Das Geheimniß derselben kann uns nicht eröffnet werden, so lange als wir, untergeordnete Geister, uns nicht zu der Höhe erheben können, auf welcher, wie bei ihm, die hochpoetische Intuition mit der tiefsinnigsten Reflexion in Eins zusammenfällt. Eins aber können wir wohl aus dieser Zusammenstellung lernen, und deshalb ist sie nicht werthlos, noch der Fleiß der daran Betheiligten undankbar gering zu schätzen. Wir nehmen darin von Neuem wahr, wie innig Shakspere mit Allem, was seine Zeit in materieller und geistiger Hinsicht bewegte, vertraut und verbunden war. Es ist nicht genug, wenn wir ihn das ächte, treue und liebevolle Kind seiner Zeit nennen. Ich möchte lieber sagen: gleichwie das, was sein Vaterland in der Vergangenheit gewesen und in seiner Gegenwart noch war, einen integrirenden Theil seines geistigen Lebens bildete, so darf er wieder für ein, zu dem Ganzen seiner Zeit unentbehrliches und nothwendiges, Glied gelten. Mit anderen Worten, er ist der

Mikrokosmus alles geiſtigen Lebens im Denken und Empfinden, in dem ſeine Zeit ſich bewegte, wovon wir aber nur die materiell-proſaiſche Schale kennen würden, wenn er nicht gelebt und gedichtet hätte. Und das gilt vor allem Anderen vom Sturm, ſobald man ihn nicht blos als ein Machwerk des Sterblichen, William Shakſpere, anſieht, ſondern in ihm das Erzeugniß einer Kraft erkennt, die über ſeinem menſchlichen Wollen ſtand. Was er von allen den Erſcheinungen und Erlebniſſen, die von den fleißigen Forſchern abgereicht und nachgewieſen ſind, in ſich hat aufnehmen und dramatiſch hat verwerthen wollen, iſt von untergeordneter Bedeutung gegenüber der Wahrnehmung, wie er uns das Alles verſinnlicht hat. Die großen und welthiſtoriſchen Seeunternehmungen, zu denen auch die Coloniſation von Virginien in damaliger Zeit gehörte, waren allerdings ſchon ſeit mehr als einem Menſchenalter einer der wichtigſten Momente der engliſchen Nationalgeſchichte. Daß Shakſpere's Ingenium mit ihnen, wie mit allen hiſtoriſchen Lebensſtrömungen ſeiner Zeit, Vergangenheit und Gegenwart, zuſammenleben mußte, daran habe ich eben in der, unter anderen Umſtänden müßigen, geſchichtlichen Einleitung des erſten Bandes erinnern wollen. Was aber von der tiefſinnig-poetiſchen Bedeutung derſelben zu offenbaren ſtand, das war freilich die ausſchließliche Provinz ſeiner erhabenen Vocation. Und das wunderbare Zuſammenbrennen ſeiner poetiſchen Intuition mit der erſchöpfendeſten — immerhin unbewußten — Reflexion war freilich die alleinige Bedingung, unter welcher ihm hier, wie in allen anderen Fällen ſeines Schaffens, die materielle Wirklichkeit mit der, in ihr eingeſchloſſenen, ideellen Erhabenheit in einen Strom zuſammenfließen konnte. Ohne von beabſichtigter Symbolik reden zu wollen, können wir in der märchenhaften Verwickelung dieſer Begebenheiten und in den auftretenden Individuen Spiegelbilder des realen Lebens wiedererkennen.

Hoffnungen und Befürchtungen, Gefahren und Erfolge, Bestrebungen von gediegenem Werthe und irrthümlicher Art, die mit den transatlantischen Unternehmungen verbunden waren, können durch dieses Drama in die Erinnerung zurückgerufen werden. Ohne ein tiefes poetisches Bedürfniß ist der utopischen Träume eines staatlichen Lebens ohne alle Bedingungen von Cultur und Gesittung sicher nicht gedacht. Die, aus Montaigne angezogene, Stelle kann ihre tiefsinnige Bedeutung haben, in Bezug auf ähnliche Hirngespinnste von älterer Herkunft. Unter allen Umständen ist sie ein Wink mehr für des Dichters umfassende und realistische Anschauungen. Vielleicht liegt der größte Tiefsinn der Ironie des Spottes über sie mehr in den versinnlichten Erscheinungen, als in den Worten der Erwiderung gegen Gonzalo's humoristische Aufstellung. Denn es leuchtet ein, was aus einem solchen Staatsorganismus werden würde, wenn rohe Geschöpfe, wie Caliban, ihrem thierischen Treiben ungebändigt folgen, oder wenn leichtsinniges Gesindel, wie Stephano und Trinculo, nach ihren trivialen Gesinnungen willkürlich schalten könnten, und endlich, wenn boshafte und ruchlose Gewissenlosigkeit, wie die Antonio's, in Gesetz und Ordnung keine Schranke finden. Glaublich und fast unzweifelhaft ist es ferner, daß die abnorm scheinende Ungeheuerlichkeit Caliban's, schon seinem Namen nach, in den Berichten über die ursprüngliche und dämonische Rohheit transatlantischer Wilden ihr Original gefunden hat. Dann dürfte Prospero als der Repräsentant europäischer Cultur und Weisheit, seine Gewalt über das bestialische Ungeheuer als eine Probe der Civilisationsbestrebungen der neuen Ansiedler angesehen werden.

So, und vielleicht in noch ausgedehnterer Weise, könnten wir unter dem Einflusse dieses Gedichtes phantasiren und träumen; wir könnten aus dem wunderbaren Bilde nutzbare Lehren tiefsinniger Weisheit, gleichsam mit dem Destillirkolben,

des grübelnden Geiſtes, herausziehen. Doch würden wir in dem Verſuche, den Intentionen des Dichters bis auf den Grund zu kommen, kaum die Grenzen ahnender Vermuthungen überſchreiten. Ob es aber auch nicht in dem Bedürfniſſe des poetiſch ſchaffenden Geiſtes gelegen habe, den tiefſten Grund und Boden ſeiner Empfindungen, Gedanken und Anſchauungen zu umſchleiern, oder ob er nicht, was am wahrſcheinlichſten iſt, ohne Vorbedacht und Abſicht, mit ſeinem Flügelſchlage an Regionen höchſter Weisheit ſtreifend, göttliche Funken aus ihnen hervorgerufen hat? Das ſind Fragen, vor denen unſere Kritik verſtummen muß. Nur eins ſcheint erlaubt. Wie ſinnig und künſtleriſch er den, im Ganzen einfachen, Stoff in das märchenhafte Gewand gehüllt hat, das kann kaum ohne einen maaßgebenden Grund veranlaßt worden ſein. Welcher es ſein mag, kann vor der Hand dahin geſtellt bleiben. Genug iſt es auch hier zu bewundern, wie groß die Innigkeit und Uebereinſtimmung iſt, mit welcher, auch in dieſer Beziehung, ſein poetiſches Leben mit ſeiner Zeit zu einer Einheit zuſammenfließt. Was aber auch in dieſer Hinſicht zu beobachten ſein mag, ſo ſollte nie die Frage ernſthaft aufgeworfen werden, ob er an die materielle Möglichkeit ſolcher Erſcheinungen geglaubt habe. Schon nach den, in allen ſeinen Dramen niedergelegten, Anſchauungen von dem Verhältniſſe der menſchlichen Freiheit zu dem Schickſal, kann uns darüber kein Zweifel beigehen, daß ſein Geiſt über einen ſolchen Irrglauben erhaben war. Betrachten wir aber nur mit einigermaaßen klarem Geiſtesauge, wie er die Anſchauungen von der, in das menſchliche Leben eingreifenden, Geiſterwelt nicht blos in anmuthig ſpielender Weiſe, wie hier und im Sommernachtstraum, ſondern auch zum Hervorrufen der ernſteſten und furchtbarſten Eindrücke gebraucht, ſo muß ſich dieſe Ueberzeugung um ſo mehr befeſtigen. Wie immer auch ſeine unmeßbare Kunſt in Hamlet, Julius Cäſar und beſonders in

Macbeth unſere Phantaſie ſo beherrſcht, daß ſie das Lebensbild der auftretenden Geiſtererſcheinungen und Hexen ohne Widerſtreben in ſich aufnimmt, ſo liegt es doch auf der Hand, daß nicht in ihnen, ſondern im Inneren der tragiſchen Geſtalten das eigentliche Motiv ihrer Handlungsweiſe und ihres tragiſchen Schickſals wurzelt. Ich möchte ſogar in dieſer unbegrenzten Kunſtfertigkeit einen Grund mehr finden, um von der Erhabenheit Shakſpere's über den, damals weitverbreiteten, Volkswahn überzeugt zu ſein. Man hat vielfach bewundert, wie mächtig dieſe Gebilde ſeiner Phantaſie deshalb auf uns wirken, weil ſie genau in der individuellen Geſtalt erſcheinen, welche ſie nach allgemeiner Anſchauung haben müßten, wenn ſie wirklich den Erdboden beträten. Welches Grauen und welcher betäubende Schauer nimmt doch unſere Geiſteskräfte gefangen, wenn wir ähnliche Eindrücke wie die, von denen ich im Eingange geſprochen, nicht wie die Folge einer momentanen Einbildung, ſondern für hervorgerufen von einem leibhaftigen Daſein in uns aufnehmen. Ich kann nicht glauben, daß mit der, aus ſolchem Wahne hervorgehenden, Erſchütterung, die ſich, wie die Erfahrung lehrt, dem Gedächtniß unverlöſchlich einprägt, die Fähigkeit zur poetiſch-lebendigen Schilderung, wie ſie uns Shakſpere zu geben pflegt, irgendwie vereinbar ſei. Eben deshalb, weil er zwar an die Geheimniſſe einer überſinnlichen Natur, nicht aber an die Möglichkeit ihrer greifbaren Wahrnehmung oder anmaaßend willkürlichen Ergründung und Entſchleierung auf ſinnlichem Wege glaubte, vermochte er ſie mit poetiſchem Geiſte in ſich aufzunehmen und die Phantaſie der Beſchauer ſeiner Dramen mit dem Flügelſchlage der geheimnißvollen Geiſterwelt ſo mächtig zu berühren, daß ſie in die Illuſion einer unmittelbaren Verbindung mit derſelben verſetzt werden.

So leben wir denn mit dieſem liebenswürdigen Ariel. Wir ſchweben mit ihm auf den Gewäſſern, wenn er Könige

und Fürſten im St. Elms-Feuer, im Brauſen des Sturmes in Donner und Blitz auf den, zu den Wolken ſich aufthürmenden, Meereswellen ängſtigt, wenn er als boshafte Harpye den, nach Erquickung ſchmachtenden, Schiffbrüchigen die Speiſen entrückt und den Schuldigen in das verderbte Gewiſſen redet, oder wenn er das Geſindel, wie Stephano, Trinculo und Caliban, mit luſtiger, luſtiger Muſik nach ſich zieht. Kurz alſo, wir glauben an dieſe unglaubliche Erſcheinung. Wir brauchen uns auch nicht den Genuß zu verderben, indem wir danach fragen, ob ſie, nach den Theorien in Jacob's I. Dämonologie über Geiſter der Luft, des Waſſers, der Erde oder des Feuers, dieſem oder jenem Elemente angehöre. Welches auch die Heimath Ariel's ſei, er iſt für uns leibhaftig da, gleich dem weit materielleren Puck oder Robin-good-fellow im Sommernachtstraum, mit dem er, trotz ſeines weit ätheriſcheren Weſens, doch eine Familienähnlichkeit hat. Er feſſelt unſere Empfindungen und unſere theilnehmende Neigung an ſeine Perſönlichkeit, indem er, ohne jedoch ſeine luſtige Natur zu verleugnen, erzmenſchlich erſcheint. Seine ungeduldige Frage an den Meiſter Proſpero, nach ſeiner baldigen Freilaſſung, iſt recht in der Natur eines guten Kindes, das zwar murren und ſchmollen kann, wenn es vermuthet, Unrecht zu leiden, und doch bald wieder zu verſöhnen iſt. Ja wir könnten Proſpero faſt für zu hart gegen den lieblichen kleinen Kobold halten. Sicher erregt es unſer Mitleid, wenn wir hören, daß dieſes zarte Weſen einſt im ſchimpflichen Dienſte der abſcheulichen Hexe Sycorax ſtand. Dieſes häßliche, vor Alters in einen Reif zuſammengekrümmte, Unweib, das aus Algier wegen verbrecheriſcher Hexerei auf dieſe wüſte Inſel verſetzt und eines zweiten Unthiers in menſchlicher Geſtalt Mutter geworden war, hatte einſt den kleinen Luftgeiſt zwölf Jahre lang in einer geſpaltenen Fichte gefangen gehalten. Proſpero, von deſſen entſetzlichen Wehklagen gerührt, hatte ihn durch

Zauberkraft befreit und zu ſeinem Dienſte gezwungen. Nun wird ihm wegen ſeiner vorwitzigen Erinnerung an des Meiſters Verſprechen gedroht, daß er auf zwölf Winter in einen Eichſtamm eingeſperrt werden ſoll. Wir fühlen mit Ariel, weil auch er mit den Leiden der Menſchen eine liebenswürdige Theilnahme hat, und unſere Neigung begleitet ihn lebhaft, indem wir ſeine kindliche Anhänglichkeit an Proſpero ſehen. Er freut ſich ſeines Dienſtes und des Lobes, das ihm ſein Meiſter dafür ausſpricht.

Ich habe Ariel zuerſt genannt, weil nach meiner ſchwachen Einſicht er weit unmittelbareren Einfluß auf die Handlung hat, als der wunderthätige Magus Proſpero ſelbſt. Ob ich auch durch meine Anſicht über dieſen mit den Anſchauungen der meiſten Ausleger in Conflict kommen werde, ſo vermag ich dennoch nicht das Muſterbild ſittlicher Erhabenheit in der unbegrenzten Ausdehnung in ihm zu erkennen, welche oft an ihm bewundert wird. Wir müſſen bei Shakſpere überhaupt vorſichtig ſein in der Austheilung des Preiſes fleckenloſen Edelſinnes und untadelhafter Tugend. Gleichwie er bei allen ſeinen verwerflichen Individualitäten immer noch einen Zug des Naturells bemerken läßt, in welchem das Edle des menſchlichen Weſens, wenn auch nur ſchwach, durchſchimmert, ſo wüßte ich nicht ein Beiſpiel edler Geſinnung und Erhabenheit an ſeinen Geſtalten, wo nicht die Schwäche der menſchlichen Fehlbarkeit ihr hergebrachtes Recht behauptete. Das iſt es jedoch bei Proſpero nicht allein. Man hat wiederholt die Meinung aufgeſtellt, Shakſpere habe bei dieſer Fiction an Jacob I. gedacht, ja, vielleicht in Erinnerung der von ihm verfaßten Dämonologie, den gelehrten König in dieſer Geſtalt darſtellen wollen. Dieſer Vermuthung kann ich zwar nicht unbedingt beiſtimmen. Sollte ich aber dennoch mindeſtens in ſo weit mit ihr gehen, als ich es für möglich halten könnte, daß die ungewöhnliche Erſcheinung des Gelehrten auf dem

Königsthrone einen Einfluß auf ihn gehabt habe, so würde ich auch, wie in manchen anderen Fällen, zu der Meinung geneigt sein, daß Shakspere's durchdringende Einsicht ihn vermocht habe, der Ausführung dieses Bildes einen nicht geringen Theil schalkhafter Ironie beizumischen.

Ehe mir J. Hunter's Ansicht, nach welcher, wie Dr. Elze anführt, die Exposition (Act I. Scene 2) für ungeschickt, oder doch für undramatisch zu halten sei*), bekannt geworden, hatte ich sie unter einem ganz anderen Lichte betrachtet. Ohne es, wie ebendort angedeutet wird, auffallend zu finden, „daß diese Exposition nicht, dem Gebrauche gemäß, den Nebenpersonen, sondern den Hauptpersonen selbst zugetheilt worden", hatte vielmehr der eigenthümliche Styl derselben meine Aufmerksamkeit gefesselt. Der Gegenstand, den Prospero seiner Tochter vorzutragen hat, würde leicht in wenig Worte zu fassen sein. Er hat sich als Herzog von Mailand mit unmäßiger Vorliebe dem Studium der Wissenschaften hingegeben, und deshalb seinem Bruder Antonio die Regierung überlassen. Dieser hat der Versuchung nicht widerstehen können, thatsächlich Herzog zu sein, und deshalb mit dem König von Neapel einen Vertrag eingegangen, ihm tribut- und lehnspflichtig zu werden, wofür Prospero an Neapels König ausgeliefert und mit seiner Tochter in einem erbärmlichen Boote, ohne Segel und Ruder, der Willkür des Meeres überlassen worden. Ein mitleidiger Neapolitaner, Namens Gonzalo, hat ihm einigen Mundvorrath, seine gelehrten oder Zauberbücher und mancherlei kostbare Kleider in dem Boote mitgegeben. So ist es

*) Dr. Elze's Citat, Shakspere-Jahrbuch VII. p. 31, ist in seiner zu kurzen Fassung nicht ganz genau. J. Hunter (New Illustrations. London 1845. Vol. I. p. 124) zweifelt, daß ein geübter Dramatiker den Dialog zwischen Prospero und Miranda so lang ausgesponnen haben würde. Auch findet er, der vom Zaune gebrochene Vorwurf Prospero's gegen Ferdinand (the abruptness of the charge) sei nicht dramatisch.

Proſpero gelungen, ſein und ſeiner Tochter Leben zu friſten, bis Beide auf dieſe wüſte Inſel getrieben worden, wo der abgeſetzte Herzog ſeit zwölf Jahren gelebt, durch ſeine Zaubermacht die geiſterartigen Bewohner derſelben ſich unterworfen, und durch ſeine Gelehrſamkeit Miranda, ſeine Tochter, gründlich unterrichtet und ausgebildet hat. Nun iſt es ihm gelungen, ein Schiff, das den König von Neapel mit deſſen Sohn, Fernando, und deſſen Bruder, Sebaſtian, ſowie Antonio, Proſpero's Bruder, und Gonzalo mit einigen Anderen von Tunis nach Neapel zurücktragen ſollte, mittelſt eines, durch ſeine Zaubermacht erregten, Sturmes an die von ihm bewohnte Inſel zu treiben, wobei aber alle Paſſagiere des Schiffes gerettet worden ſind.

Proſpero erzählt dieſen Hergang ſeines Mißgeſchicks mit unnöthiger Breite; er bedient ſich dabei geſuchter Metaphern und ungewöhnlicher Worte*); am auffallendeſten iſt die kaum nöthige Sorge, ob er von ſeiner Tochter, die doch an ſeinen Vortrag gewöhnt ſein mußte, überall mit Aufmerkſamkeit angehört und verſtanden werde. Selbſt in dem erſten Beginn ſeiner Laufbahn war Shakſpere nicht ſo ungeſchickt, daß dieſe Wunderlichkeiten ſeinem Mangel an Uebung hätten zugeſchrieben werden können. Das Weisthum aber, nach welchem derartige Expoſitionen gebräuchlicherweiſe nur Nebenperſonen zugewieſen werden dürften, iſt mir in meiner mangelhaften äſthetiſchen Einſicht nicht bekannt. Unter dieſen Umſtänden

*) Ich weiß kaum, ob ich die Emendation des Wortes „butt“ (wie im Original der Folio ſteht [Gl.-Ed. 146]) in boat, welche von Rowe herrührt und von mehreren namhaften Kritikern (A. Dyce u. A.) angenommen worden, billigen ſoll. Dieſer, eine Bütte, ein Faß bezeichnende Ausdruck für ein Boot oder einen Nachen der ſchlechteſten Art ſcheint mir eben in ſeiner Abſonderlichkeit recht eigentlich zu dem capriciöſen Styl Proſpero's zu paſſen. Gebraucht er doch auch (Gl.-Ed. 97) den Ausdruck „sans bound“ und (Gl.-Ed. 124) „in lieu“, was ebenfalls auffällig ſcheint.

habe ich von jeher aus dem Vortrag und Benehmen Prospero's das lebhafte Bild der Individualität, in deren Licht er sich selbst schildert, gewonnen. Gleichwie er über seinem maaßlosen Eifer für tiefsinnig-wissenschaftliche Studien und über die Neigung, sich in die Einsamkeit zurückzuziehen, seine herzogliche Stellung und seine Regentenpflichten hintansetzen und fast vergessen konnte, so scheint ihm auch hier die Liebhaberei für gesuchten, rednerischen Schmuck mehr zu gelten, als die sehr einfache Hauptsache seines zunächst liegenden Zweckes. Die Selbstgefälligkeit, mit welcher er dieser träumerischen Liebhaberei nachgiebt, hat etwas Feinkomisches, ein Zug, der, in Uebereinstimmung mit der Färbung seines ersten Vortrags, auf sinnreich ironische Weise in seinem ganzen Gebahren durchgeführt wird. Er ist keineswegs der, Alles überschauende, und Alles leitende, übermächtige Zauberer, für den er sich, nicht ohne Eifersucht auf seine Alleinherrschaft, hält. Seine wesentliche Macht besteht in dem Glücke, den liebenswürdigen und wohlgesinnten Ariel durch seine Zaubermacht zum Diener gewonnen zu haben. Vielleicht erklärt sich auch aus Prospero's Eifersucht auf die Bewahrung dieses Verhältnisses seine polternde Aufwallung gegen den zarten Luftgeist, als er ihn an das Versprechen, ihm die Freiheit zu schenken, erinnert. Jedenfalls sehen wir daraus, daß Ariel nicht so unbedingt von Prospero abhängt, als Puck von Oberon; vielmehr ist jener in seiner menschlichen Natur von der Dienstbarkeit des ätherischen Geistes abhängig. Nur durch diesen Spiritus familiaris kann Prospero Uebermenschliches ausführen. So hat Ariel, zwar auf seines Herrn Geheiß, den Sturm erregt. Doch ist es ergötzlich genug, daß Prospero erst von seinem behenden Diener erfahren muß, wie Alles im Einzelnen dabei hergegangen. Wäre er selbst der wunderthätige Magus, der Alles selbst sieht und ausführt, so würde der wunderschöne Bericht des luftigen Kobold von dem Verlaufe der

Sache (Act I. Sc. 2. V. 190 ff.) nicht nöthig ſein. Manches muß auch Ariel auf eigene Hand verrichten. Nur er vernimmt und vereitelt den Mordplan Antonio's und Sebaſtian's gegen Alfonſo und Gonzalo, wenn gleich Proſpero das Verdienſt hat, ihn in die Nähe der Schiffbrüchigen geſendet zu haben. Auch wird nur durch ſeine Vermittelung der widerhaarige Caliban von Meerkatzen, Igeln und ſonſtigem Gethier, gebiſſen, gekratzt und gehudelt, wenn er in ſeine faule und ſtörrige Laune verfällt. Ariel allein entdeckt die rebelliſchen Abſichten, welche dieſes Ungethüm mit Hülfe von Stephano und Trinculo gegen Proſpero auszuführen gedenkt. Von ihm iſt Proſpero gewarnt, auf dieſen Ueberfall vorbereitet zu ſein (Act IV. Scene 1 V. 171 ff.). Aber ſeinem Character gemäß hat er dieſe Angelegenheit, bei der es ſich um ſeine Exiſtenz handelt, in ſeiner Freude über die gelungene Vereinigung Miranda's mit Ferdinand, völlig vergeſſen. Das zauberhafte Maskenfeſt, das er, mit Hülfe Ariel's und der ihm gehorchenden kleineren Geiſter, darzuſtellen gedenkt, hat ihn von dem, kaum an ſeinen luſtigen Diener gegebenen, Auftrag gänzlich abgezogen. Ich bin nicht auf der Höhe der Kritik und des Forſchergeiſtes, nach deren Studien dieſe Maske derjenigen nachgeahmt ſein ſoll, welche im J. 1594 zur Taufe des im November 1612 verſtorbenen Prinzen Heinrich in Stirling-Caſtle gegeben worden.*) Auch weiß ich nicht, ob ich Tieck**) folgen ſoll, der gerne glauben möchte, der Sturm ſei im Frühjahr 1613, mit beſonderer Beziehung auf die im Februar deſſelben Jahres gefeierte Vermählung des Kurfürſten Friedrich von der Pfalz mit der Prinzeſſin Eliſabeth, auf dem Globustheater aufgeführt worden, weshalb denn auch die Maske einen ſo großen Raum einnehme. Beides könnte

*) Meißner, Unterſuchungen p. 80.

**) Shakſpere's dramatiſche Werke überſetzt von A. W. v. Schlegel, ergänzt und erläutert von L. Tieck. Bd. IV. p. 314.

möglich ſein, wenngleich die plötzliche Unterbrechung der Maske, beſonders gegen Tieck's Vermuthung, gerechte Zweifel erregen würde. Doch ſollte nicht die Sache an ſich ſelbſt als integrirender Theil der ganzen Erſcheinung, ſowie der Characterzeichnung im Einzelnen, ihre Erklärung finden? Mir wenigſtens macht gerade dieſe Vergeßlichkeit Proſpero's um ſo mehr einen komiſchen Eindruck, als dabei die geiſtige Ueberlegenheit des neckiſchen Luftgeiſtes von Neuem auffällt. Als Ariel die Rolle der Ceres gab, hatte er wohl an Caliban's beabſichtigtes Attentat gedacht, doch gefürchtet, ſeinen Herrn zu erzürnen, wenn er ihn daran erinnerte. Endlich möchte ich noch fragen: iſt es nicht komiſch, daß der weiſe Proſpero glauben kann, durch ſeine Veranſtaltung ſei die gegenſeitige Liebe zwiſchen Miranda und Ferdinand entſtanden, und daß ſeine Erfindungskraft nicht weiter reicht, als dieſem ſeine deſpotiſche Oberherrlichkeit durch die beſchwerliche Aufgabe einer recht niedrigen Hausarbeit fühlen zu laſſen?

Doch Alles, was ich an Proſpero als komiſch hervorgehoben habe, ſoll keineswegs ſeinem wahrhaft edlen und, in ſo weit wahrer Edelmuth immer mit einem gewiſſen Grad von Weisheit vereint iſt, auch weiſen Character zu nahe treten. Schon früher habe ich ausdrücklich betont: zwiſchen dem Feinkomiſchen und Abſolutlächerlichen beſteht ein weſentlicher Unterſchied. Wie oft bemerken wir nicht im Leben an edlen Perſönlichkeiten, denen wir, wegen dieſer Eigenſchaft, kaum genügende Ehrfurcht erweiſen zu können glauben, Schwächen von unwiderſtehlich komiſchem Eindrucke. Noch mehr, wie oft gewinnen wir nicht durch ſolche Schwächen, da ſie, in der Regel, unter dem liebenswürdigſten Lichte erſcheinen, für die edlen Perſonen die herzlichſte Zuneigung, die unſerer Verehrung nur eine größere Wärme verleiht. Sollte nicht Shakſpere in Proſpero's Geſtalt gerade dieſes Verhältniß der Attribute einer edlen Erſcheinung zu liebenswürdigen Schwächen, von

komiſcher Färbung, mit poetiſchem Inſtincte getroffen haben? Die Ruhe und Gelaſſenheit, mit welcher Proſpero ſein hartes Geſchick aufgenommen und getragen hat, darf für Weisheit und Edelmuth gelten. Als Weiſer fand er Troſt und Genugthuung in den tiefſinnigen Studien der Wiſſenſchaft und im Verkehr mit übermenſchlichen Geiſtern; als edler Mann bildete er ſeine Tochter zu der erhabenen Erſcheinung aus, die wir in Miranda lieben und bewundern müſſen. Denn durch den Eindruck, den ſie auf uns macht, ergänzt ſie gewiſſermaßen die Characteriſtik Proſpero's. Manche ſinnreiche Ausleger werden durch Miranda an Julia erinnert. Es mag ſein, daß in der erneuten Schilderung des unwiderſtehlichen Reizes der Weiblichkeit, unter dem Zauber urſprünglicher Jungfräulichkeit, dieſer Vergleich gerechtfertigt wird. Die Treue Shakſpere's an jugendliche Eindrücke und Empfindungen bis zum vorgerückten Alter iſt hierin eben ſo wieder zu erkennen, wie in der Fähigkeit, mit den poetiſchen Geſtalten einer phantaſtiſchen Geiſterwelt anmuthsvoll zu ſpielen. Allein Miranda hat, ſei es von Natur, oder in Folge der Umſtände, eine überaus gewinnende Eigenſchaft vor Julia voraus. Unter den Verhältniſſen dieſer zu ihren Eltern und bei den Eigenſchaften ihres Vaters und ihrer Mutter konnte freilich die kindliche Liebe, bei ihrer überwältigenden Leidenſchaft, nicht im Mindeſten zu Worte kommen. Wer wollte ihr auch einen Vorwurf daraus machen? Vielleicht könnte man eben ſo fragen, ob Miranda, bei den verſchiedenen Verhältniſſen, ein Verdienſt aus derſelben zu machen ſei? Doch handelt es ſich hier, wie bei faſt allen Characterbildern Shakſpere's, nicht um Verdienſt, ſondern nur um die Naturwahrheit der Erſcheinung; und in ihrem gewinnenden Reize liegt allein der Maaßſtab unſeres Verſtändniſſes und unſerer Uebereinſtimmung mit dem Dichter. So feſſelt uns auch hier das innige, liebevolle Verhältniß, das zwiſchen Proſpero und Miranda

beſteht, weil es unſerem unbewußten Bedürfniß nach der Ergänzung beider Erſcheinungen entſpricht. Ich ſpreche daher nicht von berechneter Abſicht, wenn ich in den Zwiſchenreden Miranda's bei dem, ſchon beſprochenen, Vortrage Proſpero's (Act I. Scene 2) den gefühlvollen Ausdruck kindlicher Liebe, als ein unentbehrliches Mittelglied des ganzen Gemäldes, bewundere. Sie vergißt ſich ſelbſt und ihre grauſame Verſetzung in die Einſamkeit und in Entbehrungen aus den Zuſtänden wohlthuender Umgebungen und üppigen Wohllebens, wovon noch eine ſchwache Erinnerung in ihr lebt, und geht in dem Gedanken an den Kummer und die ſchmerzlichen Sorgen auf, von denen der Vater ihretwegen bedrückt geweſen ſein müſſe. Iſt uns in Proſpero's oft unterbrochener Erzählung die, nach der Gewohnheit des gelehrten Mannes, vorherrſchende Reflexion auffällig, und vermiſſen wir dagegen den nahe liegenden Ausdruck der Empfindung, ſo wird uns durch die dazwiſchen einfallenden Aeußerungen Miranda's vollſtändiger Erſatz gewährt. Und ob das Verhältniß gegenſeitig ſei, brauchen wir nicht lange zu fragen. In der Freude über die, zwiſchen Ferdinand und Miranda aufkeimende, Liebe ſpricht es ſich unverkennbar aus; und einen ſtärkeren Beweis, als in der Aeußerung Proſpero's, er gebe an Ferdinand ein Drittheil ſeines eigenen Lebens, oder das, wofür er lebe (Act IV. Scene 1. V. 2 ff.), könnten wir wohl nicht erwarten. Unter dieſem Geſichtspunkte iſt auch die, faſt unzeitige, Veranſtaltung der Maske und das Vergeſſen ſeiner Sicherheit gegen Caliban's Verſchwörung als ein Beweis ſeiner innigen Freude an dem gewonnenen Erfolge anzuſehen. Der ſonſt ſo ernſte Mann, der ſich gewöhnt hat, über ſeine Hingebung an die tiefſinnigſten Geheimniſſe der Wiſſenſchaft, alles Andere zu vergeſſen, ſcheint in derſelben ſich ſelbſt zu verlieren. Aber dennoch tritt die alte Gewohnheit bald wieder in ihre Rechte; denn auf dieſem Grunde ſteht die ernſte Betrachtung über

die Vergänglichkeit aller irdiſchen Dinge (Act IV. Scene 1. V. 146), an welche ſich das Bekenntniß ſeiner Verwirrung in widerſprechenden Empfindungen (Act IV. Scene 1. V. 158) wunderſchön anſchließt.

Grund genug, um Proſpero trotz ſeiner Schwächen innig zu lieben. Groß aber und verehrungswürdig erſcheint er uns in der Bereitwilligkeit, die unerhörten Verbrechen zu vergeben, mit welchen ſich ſein Bruder Antonio und der König von Neapel an ihm vergangen haben. Mit dieſer Milde erhebt er ſich weit höher, als mit ſeiner Weisheit. Doch eben in dieſer Milde iſt er um ſo bewunderungswürdiger, als ihm Macht und Mittel gegeben waren, eine ganz andere und völlig entgegengeſetzte Genugthuung zu nehmen.

Die Rechtfertigung dieſer Aufſtellung liegt in dem Verhältniſſe Caliban's zu Proſpero. Seine äußere Erſcheinung beruht, wie ich glaube, auf dem, in England wie in Deutſchland gangbaren, Aberglauben über abnorme Erſcheinungen, welche man mit dem Namen eines Wechſelbalges oder Mondkalbes zu belegen pflegte. Hexen oder böswillige Elfen, ſo wähnte man, legten zuweilen ihre mißgeſtalteten Kinder an die Stelle ſolcher, die ſie wegen ihrer Schönheit zum Raube reizten. In Drayton's Gedichte Nymphidia wird auf dieſen Irrglauben ausdrücklich angeſpielt. Selbſtverſtändlich konnten ſolche Hexen- oder Elfenkinder nur aus dem fleiſchlichen Umgang ihrer Mütter mit böſen Geiſtern, oder dem Teufel ſelbſt, entſtanden ſein. Shakſpere ſprach alſo, bei der Abſtammung Caliban's von der Hexe Sycorax und Satanas, von einer Sache, die damals für möglich gehalten wurde. Auch liegt in der Behauptung Caliban's, daß ihm die Herrſchaft über die Inſel gehöre und durch Proſpero entriſſen worden, eine glaubliche Reminiſcenz an die Erlebniſſe G. Sommers und ſeiner Genoſſen auf einer der Bermudasinſeln. Denn in Folge der Erlebniſſe dieſes und der Widerlegung des bisher gehegten

Glaubens, daß dieſe Inſelgruppe von böſen Geiſtern bewohnt und beherrſcht ſei, wurde ſie von den Engländern in den Kreis ihrer Colonien gezogen. In ſo weit hat auch J. Jourdan Recht, von „A Discoverie of the Isle of Bermudas“ zu ſprechen. Die Mißgeſtalt Caliban's iſt unter obigen Vorausſetzungen natürlicherweiſe ein unentbehrliches Attribut deſſelben. Wie wir ſie uns denken ſollen, iſt, mit Ausnahme weniger Andeutungen, im Grunde nur unſerer Phantaſie überlaſſen. Doch haben wir uns, meines Erachtens, davor zu hüten, unſere Vorſtellung zu ſehr in die Carricatur auszudehnen. Hier, wie überall, hält ſich Shakſpere im Bereiche der äußerſten Grenzen des Glaublichen. Das Unglaubliche wird in ſeine Schöpfungen meiſtentheils durch die Uebertreibungen bei der Darſtellung hineingetragen. Welche Geltung in dieſer Hinſicht die Auffaſſung Trinculo's von Caliban's äußerer Erſcheinung haben darf, mag unentſchieden bleiben. Auf keinen Fall kann es in des Dichters Intention gelegen haben, das größte Gewicht des Urkomiſchen in Caliban auf dieſe zu legen. Ob die Zuſchauer über den Affenſchwanz oder die Fiſchhaut, welche der „denkende“ Schauſpieler zum Coſtüm Caliban's für unentbehrlich halten mag, in ein beifälliges Gelächter ausbrechen, kann wohl dem Dichter ziemlich gleichgültig ſein. Unzweifelhaft war es ihm mehr um das Komiſche des Weſens von Caliban und der Situationen zu thun, welche durch ihn veranlaßt werden. Das aber wird nur vermittelt, indem ſich das Widernatürliche mit dem Natürlichen begegnet. Caliban iſt nicht von der Einſeitigkeit, wie manche der, immerhin mit witziger Schärfe ausgeſtatteten, Geſtalten Ben Jonſon's. Das Gemeinmenſchliche iſt in ihm mit dem Dämoniſchen auf die ſinnreichſte Art vermiſcht und verbunden. Er hat alle Eigenſchaften eines Kindes, das wir für verwahrloſt von der Natur halten. Faul und genußſüchtig, ſtörrig und trotzig, unſauber und ſchmutzig, hat er doch kindiſchen Witz genug, um ſeine

gemeinen Neigungen in boshaften Verwünschungen zu vertheidigen, oder bei vorkommender Gelegenheit zu befriedigen. Vor Allem ist er, wie alle Kinder von ähnlicher Bösartigkeit, bei Weitem zu feige, um seinen bösen Gelüsten nach Wunsch genugthun zu können. Er war Prospero ergeben, so lange ihn dieser streichelte und mit süßen Speisen seiner kindischen Genußsucht entgegenkam. Aber er muß ihm, trotz der erwiesenen Wohlthaten, grollen und fluchen, sobald er sein thierisches Wesen zu bändigen suchte. Sein Witz macht sich geltend, in der Genugthuung, mit der von ihm erlernten Sprache ihn verwünschen zu können. Auch sein Bedauern, an dem viehischen Beginnen gegen Miranda verhindert worden zu sein, spricht er mit dem gemeinen Witz eines boshaften Kindes aus. Seine kindisch-menschliche Natur kommt am meisten zu Tage in den Scenen zwischen Stephano und Trinculo. Daß ihn der betrunkene Kellermeister mit dem geistigen Getränke gewinnt, ist ihr völlig entsprechend. Vielleicht war dem Dichter die Schwäche der indianischen Wilden für diesen Genuß bekannt. Nun wird ihm Stephano natürlich sein Gott und Trinculo sein Feind, weil ihm dieser keine ähnliche Befriedigung gewährt und über ihn spottet. Im höchsten Grade komisch ist der Ausdruck seiner Abneigung gegen diesen, und die Feigheit, die ihn abhält, sich selbst Genugthuung zu verschaffen. „Ich bitte dich, beiße ihn todt", sagt er zu Stephano, und dann: „Schlage ihn derb, nach einem kleinen Weilchen will ich ihn auch schlagen". So pflegen auch boshafte Kinder sich mit Beißen zu vertheidigen, oder mit thätlichen Angriffen zu drohen, zu denen sie doch den Muth nicht haben. Bei allen diesen Menschlichkeiten leuchtet aber doch überall auch das Dämonische durch. Auffallend ist es, daß ihn Shakspere fast durchweg in Versen sprechen läßt. Ich kann mir das nicht anders erklären, als mit der Absicht, ihn mit dem Nimbus einer Erscheinung von exceptioneller Art zu umgeben. In Folge seiner

dämoniſchen Natur mußte er auch gewitzigter ſein, als die völlig materiellen Naturen, Stephano und Trinculo. Mit ſeinem Unwillen über die Gemeinheit dieſer Geſellen, die über ihre Diebsgelüſte die Ausführung des verabredeten Mordplans vergeſſen, iſt auch die Thunlichkeit ſeiner Freilaſſung am Schluſſe der Handlung motivirt.

Wenn nun auch Caliban, wegen ſeiner Feigheit, zu einer boshaften Rache an Antonio und Alfonſo kaum brauchbar geweſen wäre, ſo geht doch aus ſeinem Verhältniſſe zu Proſpero die ausgedehnte Macht hervor, welche dieſem auch über böſe Geiſter zuſtand. Wir dürfen alſo wohl fragen: wie würde es ſeinen Feinden ergangen ſein, wenn er ſich dieſer Macht zu ſeiner Genugthuung hätte bedienen wollen? Der Dichter läßt dieſe Enthaltſamkeit Proſpero's nicht als ein Verdienſt glänzen. In ſeiner Darſtellung fließt ſie vielmehr wie ein natürlicher Erguß aus der Harmonie der ganzen Erſcheinung. War Proſpero im Beginne der Handlung noch von der menſchlichen Eitelkeit umfangen, welche aus ſeinem Vortrag an Miranda auf eine feine Weiſe durchleuchtet, ſo hatte er, nachdem Alles zum Schluſſe reif geworden, ſich ſeiner magiſchen Macht entkleidet. Nur einmal noch ſchmückt er ſich mit ſeinem Zaubermantel bei dem erſten Erſcheinen Alfonſo's, Gonzalo's, Antonio's und der Anderen. Seine Reden ſind noch von demſelben feierlichen Tone getragen, der im Beginne der Handlung auffällt. Kaum aber hat ihn Ariel ſeines Zaubergewandes entkleidet, ſo tritt auch in der liebenswürdigen Milde ſeiner Handlungsweiſe, ſowie in der Einfalt ſeines Tones, die durch und durch edle Erſcheinung hervor, der von den komiſchen Schwächen nichts mehr anhängt. Von außerordentlicher Feinheit iſt beſonders die humoriſtiſche Färbung der Reden, in welchen er Alfonſo auf das Wiederſehen mit deſſen Sohn, Ferdinand, vorbereitet. Und doch liegt in der Hinweiſung auf den Troſt, der in der tiefſinnigen Weisheit

für jeden Verluſt zu finden ſei, ein Wink von der ernſteſten Bedeutung.

Nun tritt allerdings der Gegenſatz der verbrecheriſchen Natur Antonio's gegen die ſittliche Erhabenheit Proſpero's deſto ſchärfer hervor. In der Geſinnung dieſes liegt zwar ein bedeutſames Motiv zur Vergebung und Verſöhnung. Proſpero's Entſetzung war nicht ein unverſchuldetes Unglück. Aus ſeinen eigenen Worten geht das Bewußtſein und die Anklage hervor, daß er ſich durch die überſpannte Vorliebe für wiſſenſchaftliche Studien und für die Einſamkeit nicht blos der Erfüllung ſeiner Regentenpflichten entzogen, ſondern auch ſeinen Bruder in Verſuchung geführt habe. Bewußt oder unbewußt lag der Druck dieſes Vorwurfs unzweifelhaft auf Proſpero's Seele. Wozu ſonſt der Ausdruck der innigen Liebe zu ſeinem Bruder und die Klage über die Erniedrigung ſeines Herzogthums unter die Oberhoheit Neapels? Aber dieſes Motiv für Proſpero's Milde hat allerdings kein Gewicht in der Wagſchale des Urtheils über Antonio's Verworfenheit. Um ſie mit Gleichmuth aufzufaſſen, kann die allſeitige Erfahrung kaum genügen, daß ſich Individuen, von der äußerſten Gewiſſenloſigkeit Antonio's, häufig, gerade gegen die Edelſten ihrer Nächſten, am meiſten vergehen. Aus wiederholten Beiſpielen der Art könnte es faſt für regelmäßig gelten, daß der hervorragende Edelſinn des Einen die dämoniſche Geſinnung des Anderen am heftigſten zur Empörung auffordere. In dem vorliegenden Drama wird man wenigſtens daran erinnert durch die unleugbare Parallele zwiſchen Antonio und Caliban. Sie liegt nicht allein in der gleichzeitigen Erſcheinung einer ſittlichen und phyſiſchen Ungeheuerlichkeit; wiewohl die Unglaublichkeit der einen wie die der anderen zum Vergleichungspunkt dienen könnte. Auffallender und einſchlagender iſt das Zuſammentreffen der Geſinnungen und Abſichten Antonio's und Caliban's in einem verbrecheriſchen Ziele. Von den Intentionen

des Dichters in dieſer Beziehung viel Worte zu machen, würde müßig ſein. Doch darf wohl die poetiſche Erſcheinung an ſich ſelbſt für eine tiefſinnig ernſte Mahnung an die nahe Verwandtſchaft und Berührung gelten, in welcher das Menſchliche mit dem Beſtialiſchen, das Dämoniſche mit dem Göttlichen ſteht. Iſt es erlaubt, einen Schritt weiter zu thun, ſo können wir durch das geſammte Gedicht überhaupt daran erinnert werden, wie das Ueberſinnliche mit der ſinnlichen Welt im Guten und Böſen enge verbunden iſt. Als geiſtreich poetiſches Bild mag es gelten können, wie Proſpero, auf dem Grunde ſeines edlen Gemüthes und ſeines weiſen Ernſtes, mit der überſinnlichen Welt auf beglückende Weiſe verkehren, das Gute zu ſeinen Zwecken benutzen und das Böſe bändigen, und wie er in dieſem Verkehr den erſchöpfendeſten Troſt für jedes Ungemach finden konnte, wogegen Alfonſo, Antonio und alle Anderen von der Nähe des Ueberſinnlichen erſchreckt und faſt bis zum Wahnſinn getrieben werden. Doch wo wäre das Ende der Eindrücke, welche uns durch dieſes wunderſame Gedicht zugeführt werden, wo wären die Worte zu finden, um das Unausſprechliche auszudrücken, das nicht in Folge der menſchlichen Abſicht des Dichters, ſondern unter dem, ſein Ingenium beherrſchenden, überſinnlichen Einfluß in demſelben eingeſchloſſen liegt.

Zum Schluß darf die Frage nicht mit Stillſchweigen übergangen werden, ob es wohl in Shakſpere's Abſicht gelegen habe, mit dieſem Gedichte von der Bühne Abſchied zu nehmen. Daß der Sturm das letzte Drama geweſen ſei, das von Shakſpere abgefaßt worden, iſt nicht unbedingt glaublich. Aus mehrfachen Gründen iſt namentlich Heinrich VIII. für jünger zu halten. Doch möglicherweiſe wurde dieſes Drama, wie ſeiner Zeit bemerkt worden, durch Umſtände veranlaßt, welche Shakſpere bei der Abfaſſung des Sturmes nicht hatte vorausſehen können. Jedenfalls iſt der Gedanke von anmuthendem

Reiz, in dem liebenswürdigen Prospero, der seinen Zauberstab zerbricht und seine Bücher in die Tiefe des Meeres versenkt, den liebenswürdigsten aller Dichter wiederzuerkennen, der mit gleicher Zaubermacht dem Guten und Edeln in der Welt gedient, mit gleicher Gewalt das Böse gebändigt hat. Die sinnreiche Bemerkung, daß in der gesammten Dichtung eine herbstliche Atmosphäre wehe, kann zu der Glaubwürdigkeit dieser Meinung beitragen. Gleichwie im Sommernachtstraum der noch jugendliche Dichter die sommerliche Stimmung seines Gemüthes unwillkürlich wiederklingen ließ, so kann er in dem vorgerückten Alter, das selbst schon in einem der Sonnette mit der herbstlichen Jahreszeit verglichen wird, diese Stimmung dem beabsichtigten Abschiedsdrama mitgetheilt haben. Doch ob er, den wir bei aller poetischen Erhabenheit und Machtfülle wegen seiner milden Bescheidenheit bewundern, daran gedacht habe, sich selbst als wunderthätigen Magus symbolisch darzustellen, darf fast bezweifelt werden. So ist es auch schwer zu entscheiden, ob die Meinung berechtigt sei, daß er in diesem Stücke aus seiner gewohnten Objectivität heraustrete. Indessen kann man, wie es denn auch geschehen ist, den Sinn so fassen, als ob er nur von dem Zauber der Bühne Abschied nehme, wenn gleich das Bild durch diese Erklärung nicht vollständig gedeckt wird. Denn Prospero spricht zu bestimmt von seinem Stabe, den er zerbrochen, und seinen Büchern, die er in das Meer versenkt habe.

Doch genug der Fragen und Zweifel, die nicht den Zweck haben können, denjenigen den Genuß und die Freude zu stören, die sich dieser Erklärung liebevoll hingeben. Soviel bleibt gewiß, daß für uns und eine späte Nachwelt die Zauberbücher unseres verehrten Dichters nicht in der Tiefe des Meeres ruhen. Sein Zauberstab wirkt zum Heil der poetischen Welt noch immer von Geschlecht zu Geschlecht. Doch, bin ich im Begriffe, mit der Vollendung dieser Arbeit mancher Jahre

von Shakſpere zeitweilig Abſchied zu nehmen, ſo darf es auch am Platze ſein, mit einem Bekenntniß zu ſchließen, das vielleicht in gebundener Rede lieber angenommen wird:

An Shakſpere.

Was, großer Genius, ich in dir erfahren,
Was ich durch deines Zaubers Macht genoſſen,
Gedanken und Gefühle, ausgegoſſen
Aus deinem hohen Geiſt, dem wunderbaren,
In Geiſt und in Gemüth ſeit fünfzig Jahren,
Da mir der reiche Schatz ward aufgeſchloſſen,
Der Früchte und Blüthen, deiner Seel' entſproſſen,
Das wollt' in Schrift und Wort ich offenbaren;
Wie aber mag's dem armen Wort gelingen,
Von ſolcher Füll' ein treues Bild zu geben,
Dem ſtumpfen Sinn, hellſehend einzudringen
In alle Tiefen deines Geiſtesleben,
Wie mocht' ich wähnen, mit gelähmten Schwingen
Zu deinen lichten Höh'n mich zu erheben?
Doch wär ich glücklich, wenn der Troſt mir bliebe,
Mein Lieben werd' entzünden Andrer Liebe.

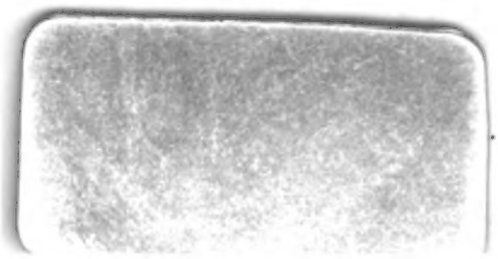
Druckfehler.

Seite	77	Zeile	12	von	unten:	anſtatt	erhabenen: erhabeneren.
„	85	„	1	„	oben:	„	Lear's: Leir's.
„	87	„	12	„	„	„	zeigenden: zeugenden.
„	97	„	15	„	„	„	III. Actes: IV. Actes.
„	140	„	7	„	„	„	Wem: Wen.
„	149	„	6	„	„	„	Discoveries: Discoverie.
„	188	„	4	„	unten:	„	Form, als: Form, denn als.
„	248	„	3	„	„	„	argliſtiſchen: argliſtigen.
„	309	„	9	„	„	„	mir: mich.
„	374	„	3	„	oben:	„	Dſchter: Dichter.
„	492	„	12	„	„	„	eine Kritik, die, von ꝛc.: eine Kritik, von ꝛc.
„	494	„	13	„	„	„	bedeutſamen: bewußten.
„	526	„	11	„	unten:	„	In: Nach.
„	529	„	9	„	oben:	„	die: ſo weit ſie.

Druck von J. B. Hirſchfeld in Leipzig.

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google